استعادة المكان



محمد مصطفى علي حسانين

استعادة المكان

(دراسة في آليات السرد والتأويل)

محمد مصطفى علي حسانين

رواية

(السفينة) لجبرا إبراهيم جبرا (نموذجا)

فهرس

(١- ١) تمهيد ١٠
(١-٢) الوصف وعلاقته بالسرد ١٥
(١-٣) أنواع الوصف المكاني.............................. ٢٠
(١-٤) الأهمية الوظيفية للمكان ٢٣
(١-٥) الحـدث... ٢٨
(١-٦) الشخصيـة... ٣١
(١-٧) الزمــن ٣٥
(١-٨) وجهـة النظـر.. ٣٨
(١-٩) المكان والنوع الروائي............................... ٤٤
(١-١٠) المكان والمرجع ٤٧
الدراسة النصية... ٦١
(٢-١) السفينة وسيناريو التجاوز ٦١
(٢-٢) التعاقد المكاني وخلق الأحداث ٦٧
(٢-٣) زمكانية الاسترجاع ورمزية التوازيات.................. ٧٢
(٢-٤) المكان والسلطة وتشكيل الأصوات ٨٣
(٢-٥) الأنثى ومكانية التوزيع الثنائي......................... ٩٧
(٢-٦) تأنيث المكــان ١١١
(٢-٧) الجسد الأنثوي والمكان ١٤٦
(٢-٨) الوصف وأنساق مكانية متواترة......................... ١٧٢
المصادر والمراجع... ٢٢٤
سيـرة ذاتيـة ٢٣٥

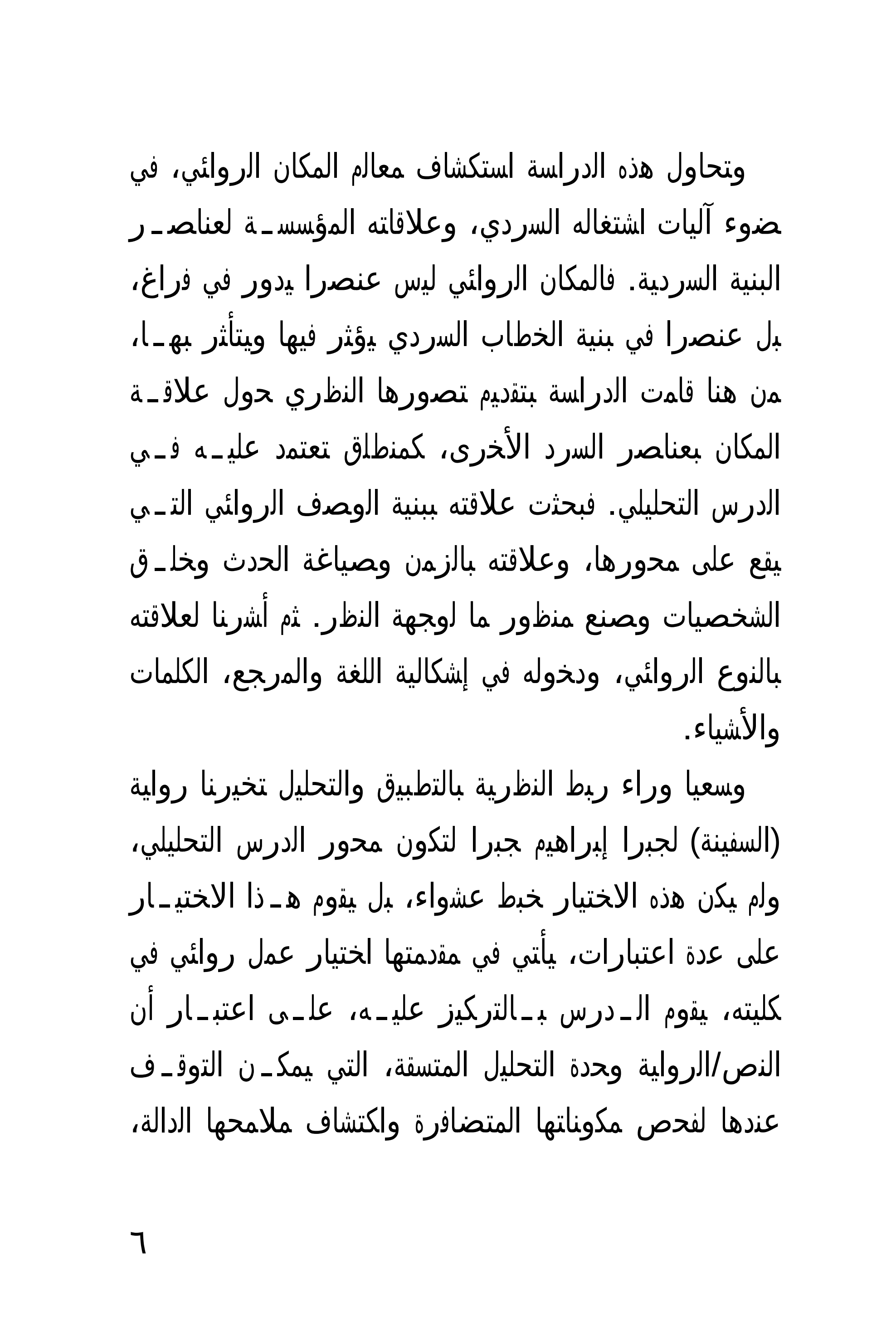
مُقَدِّمَة

شكل المكان على امتداد العصور وتعاقبها هاجسا ملحـا على الوعي الإنساني بعامة على جميع الأصعدة والمستويات. وتنوعت أنماط المعارف التي اتخذت منه موضوعا للـدرس والبحث، محاولة – كل في سياقه – صياغة القوانين الحاكمة لحركة تكوينه وأثره على الكائن. ومن هنا تـدافعت فـروع الفلسفة وعلم الاجتماع والتاريخ، إلـى جانـب الجيولوجيـا والهندسة – والقائمة طويلة – وغيرها من العلوم والمعارف النظرية والعملية لتؤكد في جملتها على أهميته بوصفه مقولةً قارة في الوعي البشري، تؤسس جوهر الوجود ذاته.

وتأتي جدارة المكان بالاهتمام المتزايد ليس فقـط لكونـه المحيط الذي يعيش فيه الإنسان، لكن باعتباره أيضا مقومـا أساسيا في تشكيل المنظومة المعرفية المعقدة للإنسان والتـي يبني وعيه بها وتصوراته إزاء العالم الذي يقع فيه. فليسـت التصورات الدالة على الحضارة والتقدم أو التخلف والرجعية على سبيل المثال إلا تصورات مكانية ترتبط بمنجز مكـاني متعـين، بـل إن تصـوراتنا عـن المشـاعر الإنسـانية

(القرب/البعد)، أو عن الدول والشعوب، ما هي إلا تصورات مبنية عن طريق وعي مكاني يصوغها. ومن هنا كان للمكان أهميته على المستويات الاجتماعية والسياسـية والأخلاقيـة والفنية، أي – بعبارة موجزة – إن كل مـا يشـكل وعـي الإنساني الحضاري يرتبط بالمكان، على المستوى التاريخي في تعاقبه أو المستوى المتزامن الآني.

وإذا كان المكان على هذا المستوى من الأهمية في الوعي الإنساني الكلي، فإنه على مستوى آخر، لم ينل ما يكفي مـن الاهتمام على صعيد النظرية الأدبية، من حيث التنظير النقدي إلا مؤخرا وعلى استحياء. فالنظرية السردية المعاصرة التي صاغت آليات تكوين الشخصيات من خلال نظرية العوامل، وقدمت تصورها عن الزمن الروائي من خلال التعارض بين زمن القصة وزمن الحكاية، لم تقدم هـذه النظريـة رؤيـة متماسكة حول المكان الروائـي، واقتصـرت علـى عـدة مساهمات متناثرة تعبر عن كـون المكـان علـى الصـعيد الإجرائي مقولة تحتاج إلى جهد وتراكم معرفي يتناسب مـع أهميتها السردية.



وتحاول هذه الدراسة استكشاف معالم المكان الروائي، في ضوء آليات اشتغاله السردي، وعلاقاته المؤسسة لعناصر البنية السردية. فالمكان الروائي ليس عنصرا يدور في فراغ، بل عنصرا في بنية الخطاب السردي يؤثر فيها ويتأثر بها، من هنا قامت الدراسة بتقديم تصورها النظري حول علاقة المكان بعناصر السرد الأخرى، كمنطلق تعتمد عليه في الدرس التحليلي. فبحثت علاقته ببنية الوصف الروائي التي يقع على محورها، وعلاقته بالزمن وصياغة الحدث وخلق الشخصيات وصنع منظور ما لوجهة النظر. ثم أشرنا لعلاقته بالنوع الروائي، ودخوله في إشكالية اللغة والمرجع، الكلمات والأشياء.

وسعيا وراء ربط النظرية بالتطبيق والتحليل تخيرنا رواية (السفينة) لجبرا إبراهيم جبرا لتكون محور الدرس التحليلي، ولم يكن هذه الاختيار خبط عشواء، بل يقوم هذا الاختيار على عدة اعتبارات، يأتي في مقدمتها اختيار عمل روائي في كليته، يقوم الدرس بالتركيز عليه، على اعتبار أن النص/الرواية وحدة التحليل المتسقة، التي يمكن التوقف عندها لفحص مكوناتها المتضافرة واكتشاف ملامحها الدالة،

بعيدا عن تمزيق أوصال الروايات والنصوص إلى أشلاء متناثرة من هنا وهناك تطمس في تناثرها الكلية الرمزية لكل نص، وخصوصية تكوينه، بغية أن يتطابق – من خلال هذا التمزيق – مع قوالب سابقة التجهيز.

ويدعم هذه الاختيار أيضا لرواية (السفينة) اشتغالها السردي على المكان بوصفه بعدا أساسيا في تكوين بنيتها السردية. بجوار أهميته الوظيفية على صعيد خلق الحدث وتكوين الشخصيات، بل وعلى صعيد البنية الرمزية والكلية للرواية، والتي ترجع أيضا إلى أبعاد مكانية.

وعلى مستوى آخر جاء اختيار الرواية تعبيرا عن اكتمالها الفني، وقدرتها على إثارة قضايا المكان على الصعيدين الفني والإشاري، فالنص الروائي – بل والأدبي على العموم – يقطع صلته بالعالم الخارجي مؤقتًا – لتأسيس المتخيل، لكنه يعود ليرتد إلى هذا العالم عبر أنظمته الإشارية، وعبر تفعيله – أي النص – لدور القراءة، ومن هنا لا ينفصل ما هو شكلي عما هو دلالي، فكل بنية تحمل في ذاتها عناصرها الدالة.

وإذا كانت كل كتابة حتى لو كانت نقدية – وتتذرع بالعلم والموضوعية – هي في الأساس غير بريئة من معنى تحـت المعنى، لأن الكتابة تحمل أثر أيديولوجية ما – كمـا يـرى بارت – إذا كان الأمر على هذا النحو، فإن اختيار الروايـة ينم أيضا عن قدرتها على أن تُقرأ من جديد، فـ(ليست هناك نصوص قتلت بحثًا ولا نصوص منهكة). كما يقول دريدا – فما تقدمه الرواية عبر التخييل السردي من قضـايا تتعلـق بالمكان في دوائره المتصارعة في اتساع مستمر، قادر على أن يمس قضايانا المكانية العربية المعاصـرة، بـل إن مـا تعرضه (السفينة) من قضايا تبدو وكأنها تصور مـا نعيشـه الآن – على الرغم من كتابتها عام ١٩٦٩م – في عود أبدي لنفس القضايا المكانية الملحة على الوعي العربـي ماضـيا وحاضرا.

كانت السفينة جسر عبور لأبطالها نحو تجاوز ما، فهـل نستطيع في وقتنا – دون أي مسحة وعظية ومجانيـة – أن نخلق سفينة لتجاوز نرجوه؟ أم أن الطوفان أهلك مـا كـان قبله؟

تقديم نظري

المكان وعلاقته بعناصر الخطاب السردي

(١ - ١) تمهيد

يشير مصطلح المكـان (Space بالإنجليزيـة و Espace بالفرنسية) في الخطاب الروائي إلى مفهوم إجرائي، يتشـكل من خلال البنية الوصفية المسرودة، والتي تنقله إلينـا لغـة التخييل، ليعبر عن أبعاد مصنوعة بواسطة الألفاظ، تخدم هذه الأبعاد حركة السرد في كليتها، وفي تتابعهـا وتواليهـا، ولا تنفصل في الوقت ذاته عن المستويات الإشارية والرمزيـة، التي يسعى المحكي إلى تجذيرها باللغة.

ومن تعالق آليات السرد مع لغة الحكي، تظهـر القيمـة الوظيفية للمكان على مستوى بنية السرد وآلياته، أو المستوى المضموني والرمزي؛ فما هو شكلي لا يتكون بمعزل عمـا هو دلالي، لغة الوصف المكاني كما تخلق عناصر السـرد، فإنها كذلك تعبر عن دلالات، لابد مـن التواصـل القرائـي معها، حتى يمكن فك شفرات المحكي ونظامـه السـيميائي، عبر آليات التأويل. ومن هنا يشير مصـطلح المكـان إلـى (مضمون ومعطيات طوبوغرافية حـول الحـدث المتخيـل

والمروي)[1]. ويعني ذلك أن المكان أو الأمكنة الروائية كما تشير إلى المواضع أو المواقع التي تـدور فيهـا المواقـف والأحداث وتخلق الشخصيات، تشير أيضـا إلـى قـيم ذات دلالة، وقد انتبه (رولان بورنوف) إلى هذه القيمة، حين أكـد على الوظيفة (الرمزية والأيديولوجية المتصلة بتجسيد المكان وإلى ضرورة دراسة هذا الجانب، واعتباره وجها من وجوه دلالة المكان)[2].

وأمر العلاقة بين المكان والسرد يتحدد أيضا بواسطة اللغة التي تقوم بالوصف، وتنقل إلينا تفصـيلاته وأنسـاقه، ومعالمه الجغرافية والفيزيائية، وحينئذ سوف يتفاوت التعبير عن المكان بتفاوت اللفظ، فقد يأخذ الوصف صيغة التفصـيل والإسهاب، أو الاقتضاب والإيجاز، وقد (يكون موضوعيا أو ذاتيا، نمطيا أو مؤسلبا، أو على العكس من ذلك ذاتيا علـى

(١ هنري ميتران: المكان والمعنى، الفضـاء البـاريزي فـي قصـة Ferragus لبلزاك. ضمن كتاب الفضاء الروائي: تـأليف جيـرار جنين وهنري متران وآخرون، ترجمة: عبد الـرحيم حـزل، أفريقيـا الشرق – المغرب – ٢٠٠٢م. ص١٣٥.

(٢) د. حميد لحمداني: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبـي. المركز الثقافي العربي – بيروت. ط٢ – ١٩٩٣م. ص٧٠.

الوجه التقريبي، تزيينيا أو تفسيريا/وظيفيا يؤسس الطابع العام السائد في الفقرة الموصوفة والحالة النفسية، ينقل معلومـات متصلة بالحبكة، يسهم في رسم الشخصية، يقدم موضوعا أو يعزز معرفتنا بهذا الموضوع، يؤشر لصراع منتظر أو قادم) (١).

لم يغادر الوصف المكاني إذن عنصرا من عناصر البنية السردية إلا وقد تكونت بواسطته، وتحـت آليـات إنتاجـه اللغوية.

وبناءا على ما سبق، يختلف مفهوم المكان عن مفهوم آخر يشاركه في نفس المصطلح (Space)، إذ يشير المفهوم الآخر للمصطلح إلى (الفضاء) الروائي، بوصفه يتعلق بما تشـغله الكتابة على صعيد الطباعة ومساحة الصفحة الورقية، ويدخل في ذلك العلامات الدالة على العنـوان وبـدايات الفصـول وتشكيل الفراغات والأشكال الهندسية، وغيرها[٢]. وبسـبب

---

(١) جيرالد برنس: قاموس السرديات. ترجمة: السيد إمـام. ميريـت للنشر – القاهرة. ط١ – ٢٠٠٣. ص٤٣.

(٢) حول الفضاء بهذا المفهوم في الرواية، أنظر:

- Joseph A. Kestner: The spatiality of the novel. Wayne state University-press. Detroit. ١٩٧٨.

من تعاور مفهومان وتشاركهما في هـذا المصـطلح، عبـر مصطلح (الفضاء) في الكتابات العربية حول السرد، - فـي بعض الدراسات – عن كلا المفهومين، تماشيا مع عملية نقل المفردة كما تشير في لغتها. وهذا ما نلاحظه في كتـاب د. حميد لحمداني بنية النص السردي، وإن فرق بين كل منهمـا – أي المكان والفضاء – على صعيد المفهوم. وهنـاك مـن ترجم المصطلح من خلال مفردة (المكان)، كما تشـير إلـى ذلك ترجمة غالب هلسا لكتاب غاستون باشلار (La poétique de le èspace) بـ(جماليات المكان)[1]. وبجانب كـل مـن الاتجاهين السابقين، ذهب اتجاه آخر إلى ترجمة المصـطلح بمفردة أخرى؛ إذ يذهب د. عبد الملك مرتاض إلى ترجمـة المصطلح بـ(الحيز)، ويعلل هذا بقوله (لأن الفضـاء مـن الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفـراغ، بينمـا لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثّقل، والحجـم،

(٣) غاستون باشلار: جماليات المكان. ترجمة: غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت. ط٥ – ٢٠٠٠م.

والشكل، على حين أن المكان نريد أن نَقِفَـه، فـي العمـل الروائي، على مفهوم الحيز الجغرافي وحده) [1].

ونذهب إلى أن مصطلح المكان أقرب المفـردات تعبيـرا عن مفهوم المصطلح، إذ ينصرف الذهن بمجرد الإشارة إلى المكان إلى الأبعاد الجغرافية ومجموع العناصر الداخلة فيها، دون لبس أو تعقيد. ولهذا السبب شاع مصطلح المكان ليعبر عن هذا المفهوم في كثير من الدراسات. ومن ثم فإننا نجري مع هذا الشيوع الذي أشبه بعرف يأخذ به.

وإذا تركنا إشكالية المصطلح وعدنا إلى مفهـوم المكـان لوجدنا ترابطًا بينه وبين كافة مستويات البناء، وعناصـرها المتعددة، إذ يتراسل مع البناء الوصفي ويتشكل عبره، كمـا يسهم في صياغة الأحداث والشخصـيات. ويـرتبط كـذلك بالزمن السردي، ووجهة النظر الروائية. وبسبب من آليـات تكوينه اللفظية يدخل في إشـكالية العلاقـة بـين الكلمـات

---

(٤) د. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحـث فـي تقنيـات السرد. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، سلسلة عالم المعرفة. رقم ٢٤٠ – ١٩٩٨م. ص١٤١.

والأشياء، اللغة والمرجع. وتحاول الصفحات التاليـة إلقـاء الضوء على علاقة المكان بعناصر الخطاب السردي.

(١-٢) الوصف وعلاقته بالسرد

يتحدد الوصف Description من خـلال قيامـه بتجسـيد الأشياء بطريقة ظاهراتية تتناول وجودها في بعدها الفضائي الذي تقع فيه. ومن ثم يتأسس الوصف فـي تعارضـه مـع السرد، على اعتبار حركتين متناقضتين لبنية الحكي؛ واحـدة تجري مع المقولة الزمنية (السرد)، وأخـرى تجـري مـع المقولة المكانية (الوصف). يوضـح جيرالـد بـرنس هـذا التعارض بين الوصف والسرد من خلال تحديـده للوصـف على اعتبار أنه (قديم (تمثيل) الأشياء والكائنات والمواقف أو الأحداث في وجودها المكاني عوضا عن وجودها الزمنـي، وفي أدائها لوظيفتها الطوبولوجية عوضـا عـن وظيفتهـا الكرونولوجية، وفي تزامنها وليس في تتابعها الزمني، الأمر الذي يميـزه عـادة عـن "السـرد" Narration و"التعليـق" Commentary ويمكن القول: بأن "الوصف" يتألف عادة مـن موضوع "Theme" وكائن وموقـف أو حـدث موصـوف،

ومجموعة من الموضوعات الفرعية تحدد أجزاءه المكونة).[1]

وهذا التعارض يشدد عليه أيضا خوسيه ماريا حينما يؤكد على التفرقة بين زمنية الأحداث " السرد " ومكانية الأشياء " الوصف "، على أنه يشير إلى دور الوصف في إنتاج السرد (فالوصف ملازم للنشاط القصصي، فمهما كانـت الحكايـة خالصة أو قصصية بحتة؛ فإنهـا لابـد أن تشـتمل علـى ملاحظات بشأن الأشخاص، بحيث تضعها في مكانها، وتحدد ملامحها وتصف خصائصها في مجملها).[2]

يمكن إذن بلورة هذا التعارض بين الوصف والسرد على هذا النحو:

---

(١) جيرالد برنس: قاموس السرديات. ص ٤٣.

(١) خوسيه ماريا بوثيلو إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية. ترجمـة: د. حامد أبو أحمد. دار غريب – مصر. (بدون تاريخ)، ص٢٨٢.



وعلى هذا النحو فإن البنية السردية للمحكي تتخلف بتعارض الفعل الخطي المتواصل لحركة السرد لحدث ما، إزاء الوقفات السردية التي ينقطع فيها الحدث للتفرغ لمسائل الرصد للمكان في صور مشهدية، قد تطول بما يؤدى إلى تعطّل حركة السرد، أو تقصر على نحو يجر البنية السردية نحو التلاحق والتتابع الحدثي. ففي الوضعية الأولى يتكون البعد التزامني والثانية تنشط الأبعاد التعاقبية على نحو ما.

وهذه التوقفات الوصفية لهـا قيمتهـا؛ إذ تشـتمل علـى خصوصيتين هما: [1]

- **الأولى هي تحديدها الإشاري**: فالوصف يتناول أشـياء وأشخاصا يتم تأملهم في الفضاء الخاص بهم.

- **الثانية خصوصية مورفولوجية (صرفية)**: وهي هيمنة الأسماء والصفات على الأفعال وفقًا لهذه السكونية المعينـة، التي يفرضها الوصف.

ولكن إذا كان الأمر على هذا النحو من التعـارض بـين الوصف والسرد، أي بنيـة الحركـة والسـكون، الزمانيـة والمكانية، فهل يمكن تصور وجود بناء سردي يقـوم علـى السرد فقط، بعيدا عن أيّ محددات واصفة؟

يجيب جيرار جنيت عن هذه الإشكالية حين يؤكـد علـى أهمية الوصف، على نحو تصبح الفرضية المعاكسـة هـي المطروحة، أي وجود وصف مستقل عـن السـرد. يقـول: (مبدئيا، يمكن دونما غموض يذكر، تصور وجود نصـوص وصفية خالصة موقوفة على تمثيل الأشياء في حدود كينونتها الفضائية خارج أي حدث، بل وأي بعد زمني. وإنـه لمـن

---

(٢) السابق: ص٢٨٢.

السهولة بمكان تصور وصف خال من أي عنصر سـردي. أكثر مما يمكن تصور العكس؛ لأن التعيين الأكثر رصـانة لعناصر وحيثيات قضية ما قد يحتمل سلفًا بداية للوصف) [(١)].

ومن ثم تكمن أهمية الوصف في كونـه (أكثـر لزومـا "للنص" من السرد، ذلك لأنه أسهل علينا أن نصـف دون أن نحكي، من أن نحكي دون أن نصف) [(٢)].

على أن ذلك لا يعني استقلالاً أو فصلاً للوصـف عـن السرد؛ (فالوصف يجوز تصوره مستقلاً عن السرد، بيد أننا لا نكاد نلقاه أبدا في حالة مستقلة. إن السرد لا يقـدر علـى تأسيس كيانه بدون وصف. غير أن هذه التبعية لا تمنعه من أن يقوم باستمرار، بالدور الأول. فليس الوصف فـي واقـع الحال سوى خديم لازم للسرد، وهـو فـوق ذلـك خاضـع باستمرار ومستبعدا أبدا) [(٣)].

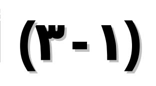
---

(١) جيرار جنيت: حدود السرد. ترجمة بنعيسى بوحمالة. ضمن كتاب " طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغـرب. ط ١- ١٩٩٢م. ص٧٦.

(٢) السابق: ص٧٦.

(٣) السابق: ص٧٦

عند هذا المستوى يتشكل الوصف باعتباره يقوم على وضعية متعارضة مع السرد على مستوى آخر؛ فإذا كانت لا توجد نصوص سردية دون وصف؛ فإنه كذلك لا يمكن تأسيس سرد على اعتبارات وصفية تماما، فالوصف عنصر أساس أو مساعد لحركة البنية السردية، غير أنه لا يستقل تماما بنفسه، علاوة على تفاوته كثافة وقلة من حيث الحيز الذي يشغله في الأجناس السردية المتعددة.



(١-٣) أنواع الوصف المكاني

تتعدد أشكال التعبير الروائي عن المكان؛ فالنصوص الروائية لا تقف في بوتقة واحدة أو تتخذ من أسلوب خاص في الوصف أداة لتكوين منظورها الخاص للمكان. فإذا كان كل محكي في حاجة إلى الإشارات الوصفية؛ فإن السؤال الهام الذي يواجه الروائي دائما ينصب على المكانة التي من شأن الوصف أن يحتلها سرديا، كذلك الاستعمال المراد من الوصف، هل هو مجرد حلية تزيينية تقوم أحيانًا على الاستطراد والاسترسال أم المراد منه توثيق الحكي وإقامة الصلات الرمزية بينه وبين بقية العناصر السردية.

ولقد تعددت أنواع الوصف المكاني داخل الروايات بتعدد الأنواع الروائية ذاتها من جهة، واختلاف أساليب الـ روائيين أنفسهم من جهة أخرى، وذلـك التعـدد مـر عبـر تنـوع الاتجاهات الروائية وتعاقبها على فترات زمنية متوالية. ومن تعقب لتحولات الاتجاهات الروائية من خلال أبرز أعلامهـا يبلور ميشيل رايمون الأنواع الكبرى للوصف المكاني. فعبر فحص أساليب الوصف لدى روائيين كبار مثل بلزاك وفلوبير وبروست ومالرو يحدد رايمون [1] الخطوط العامة الناظمـة لعدة أنواع كبرى للوصف المكاني.

بعض أنواع الوصف المكاني تُبنى على أسـاس التـراكم وتعدد التفاصيل وجرد الأشياء لإسناد قيمة تفسيرية ورمزية للموصوف، وربما تؤدي مراكمة التفاصيل في بعض الأحيان إلى إلحاق التشويش بالرؤية المكانية الدقيقة، لكنهـا تكتسـب بعدا توثيقيا دالاً على الجمالية الواقعية والطبيعية. وهناك نوع آخر من الوصف يقوم على النموذج التشكيلي أو اللوحـة؛ إذ يجسد المشهد بواسطة بعد تشكيلي يرسم المكان وكأنه لوحـة

---

(١) ميشيل رايمون: التعبير عن الفضاء. ترجمة:عبد الـرحيم حـزل. ضمن كتاب "الفضاء الروائي". ص٤٣: ٥٣.

فنية، تُوزع بها عناصر النور والظـلام وأنـواع الألـوان والظلال.

وإلى جوار هذين النوعين من الوصـف هنـاك وصـف الأوضاع المكانية الداخلية أو (وصف الدواخل)، مثل وصف المكاتب والجدران والأزهار، أو وصف الزوايـا والأركـان والنوافذ. يقول فليب هامون عن هذا النوع من الوصف، (إن الوصف صورة يتم فيها تطهير الفكر؛ فالوصف لا يقتصـر على الإشارة إلى شيء من الأشياء، وإنما يجعل هذا الشـيء مرئيا، إذا صح التعبير، عن طريق عرض أكثر خصائصـه وحيثياته مدعاة للاهتمام عرضا حيا وحيويا)[1].

أما الوصف القائم على حركة الشخصية المتنقلة، فيسـميه ميشيل رايمون المتدرج؛ فالوصف لا ينصب علـى الرجـل السائر أو حركته، بل على من يمر عن يمينه أو يساره مـن أشياء، مثل حركة القطارات والسفن والبيوت. إن الوصـف في هذا النوع غير ثابت؛ لأنه يتحرك مع الديكور المـوازي للشخصية. وينضاف إلى هذه الأنواع الوصـف المنظـوري للمكان، فالمكان تمسحه نظرة، وتستكشفه حركة السير إلـى

---

(٢) السابق: ص٥١.

الأمام، فالسيارة تصبح وكأنها تسير في الفضاء مـن شـدة سرعتها.

وتتسم الروايات الجديدة بنوع خاص من الوصـف يقـوم على التشذّر، فالإشارات المكانية متناثرة هنا وهنـاك علـى مساحة المحكي. كذلك تقوم بعـض هـذه الروايـات علـى الوصف الظاهراتي للمكان بصورة فوريـة مسـتفيدة مـن معطيات فنون السينما.

(١-٤) الأهمية الوظيفية للمكان

لكن كيف يمكن البحث عن الأهمية التـي يضـطلع بهـا المكان وظيفيا داخـل السـرد الروائـي؟ يـرى جــ. ب غولدنستين [١] تلك الأهمية تتحدد بطرح ثلاثة أسئلة كبـرى على المكان داخل المتخيل السردي وهي:

- أين يجري الحدث؟
- وكيف يتم تشخيص الفضاء؟
- ولماذا يتم اختياره على نحو خاص من الأنحاء؟

(١) جـ.ب. غولدنستين: الفضاء الروائي. ضـمن كتـاب " الفضـاء الروائي " ص ١٩: ٣٣.

وتصير هذه الأسئلة على التوالي عن "الموضع" و"الوصف" و"الدور"، وهي العناصر الثلاثة الرئيسية التي تشكل الملامح المكونة للمكان سرديا.

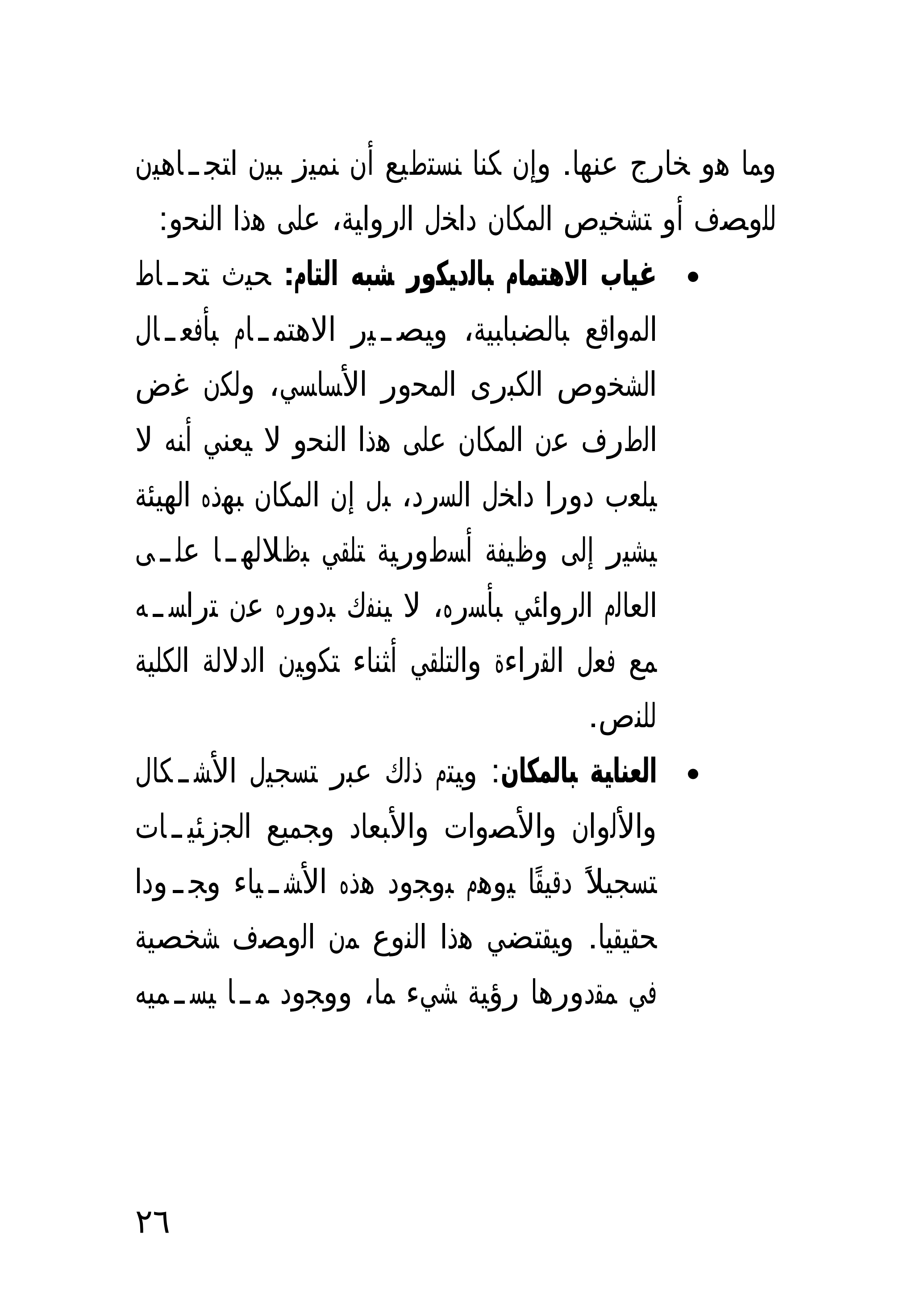
(١-٤-١) الجغرافية الروائية (الموضع)

الحدث الروائي يموضع في أغلب الأحيان داخل طوبوغرافيا نوعية؛ فالروائي يختار موضعة الحدث والشخوص داخل مكان معين، قد يمتد هذا المكان بوشائج إلى الواقع، أو يستعار منه، وقد يخلق الروائي عالمـًا سحريا أو يصنع جغرافيا عجائبية تتصل ببعد أسطوري، يستدعي النماذج القارة في اللاوعي الجمعي، وعلى مستوى آخر تختلف الأماكن الروائية أيضا في تنوعها بين السعة والضيق، والامتداد والبساطة، فقد يتشكل المكان من غرفة واحدة أو مكان واحد محدد، وقد يكون حيا أو قرية أو مكانًا ذات ملامح خاصة لها دلالتها الرمزية، وقد يكون أيضا بلدا معينًا بل قد يكون الحيز المكاني هو العالم برمته أو الفضاء الخارجي في صورة مستقبلية [كما في روايات الخيال العلمي].

ويقدم المكان مستويات متنوعة من الانفتـاح، فقـد تبـدأ الرواية بمكان واحد محدد ثم يتواصل الحـدث فـي أمـاكن متنوعة، أو تكون الرواية منذ البادية منفتحة على عدة أماكن وفي كل النطاقات. وأحيانًا أخرى يكون المكان متشظيا بمـا يمثل أقصى درجات الانفتاح، حيث الحركة والتنقل المستمر وتكوين المغامرات في أكثر من مكان. وبعـض الروايـات أشبه بوعاء مغلق؛ إذ تستقر أحداثها في مكان قار، لكن يمكن إحداث فتحة في هذا الوعاء بواسـطة الأمكنـة المتخيلـة، ودخول آليات الحلم بآفاق أخرى أو التذكر. كأن يكون المكان الروائي (قطارا أو غرفة أو سفينة) ويقوم الـراوي بتـذكر أماكن مغايرة.

(١-٤-٢) تشخيص المكان (الوصف)

يتلازم تشخيص المكان مع التوقـف الوصـفي؛ لإنشـاء الأبعاد المشهدية، فالروائي إذا أراد تشكيل الفضاء المكـاني الذي تتحرك فيه أبطاله يلجأ بالضرورة إلى الوصف، ومـن ثم يوقف مجرى السرد ولو لوقت وجيز. وهنا يظهر مشـكل العلاقة بين الكلمات والأشياء، تنتج عن تنازع فعل الكتابـة



وما هو خارج عنها. وإن كنا نستطيع أن نميز بين اتجـاهين للوصف أو تشخيص المكان داخل الرواية، على هذا النحو:

- **غياب الاهتمام بالديكور شبه التام:** حيث تحـاط المواقع بالضبابية، ويصـير الاهتمـام بأفعـال الشخوص الكبرى المحور الأساسي، ولكن غض الطرف عن المكان على هذا النحو لا يعني أنه لا يلعب دورا داخل السرد، بل إن المكان بهذه الهيئة يشير إلى وظيفة أسطورية تلقي بظلالهـا علـى العالم الروائي بأسره، لا ينفك بدوره عن تراسـه مع فعل القراءة والتلقي أثناء تكوين الدلالة الكلية للنص.
- **العناية بالمكان:** ويتم ذلك عبر تسجيل الأشـكال والألوان والأصوات والأبعاد وجميع الجزئيـات تسجيلاً دقيقًا يوهم بوجود هذه الأشـياء وجـودا حقيقيا. ويقتضي هذا النوع من الوصف شخصية في مقدورها رؤية شيء ما، ووجود مـا يسـميه

فيليب هامون (الوسط الشفاف) [1]، مثـل البـاب المفتوح والنافذة....

(١-٤-٣) وظائف المكان (الدور)

في الأدب المحتفي بالتشخيص لا يكون المكـان مجانيـا، فالوصف المكاني يوجه القارئ سلفًا بأحداث مستقبلية مرتبطة به، فاختياره يرهص بعرض التخييل الروائي داخله، كـذلك فإن المكان باعتباره أشبه بخشـبة فارغـة فإنـه يسـتدعي بالضرورة شخصية لتحتله.

ينضاف إلى ذلك الوظيفة الرمزية للمكان، والتي تتشـكل بصورة مباشرة أحيانًا، أو قد تحتاج إلى جهد تأويلي وقراءة متماسكة، له قدرتها على متابعة حركة التنظيم المشهدي.

وإلى جوار وظيفـة المكـان فـي علاقتـه بالشخصـية والمستوى الرمزي يظهر دوره المساهم في التمكـين لسـير الأحداث وتتابعها، فبعض الروايات تقوم على التنقـل مـن مكان لآخر وأخرى منغلقة. وفي كلتا الحالتين يعقد المكـان صلات فنية له تأثيرها على تطوير العقدة التي تـدور فـي

---

(١) السابق: ص ٢٩.

داخل حركته وتقلباته، مما يؤثر بطبيعة الحال علـى إيقـاع الرواية وسرعة السرد.

(١-٥) الحـدث

إن مجمل الأحداث المعروضة في رواية ما، لا تتشكل إلا في إطار مكاني ما، لكل حدث تسرده يحتويه مكانه كإطـار، سواء كانت هذه الأحداث تمتد بوشائج إلى الواقع أم لا، فإنه لابد أن تجري في فضاء مكاني؛ متسع أو ضـيق. بـل إن المكان الروائي يكتب القصة حتى قبل أن تسطر يد المؤلـف أحداثها، - هكذا يقرر شارك غريفل قائلاً (وبذلك لا تكـون مهمة المكان هي وصف الفضـاء المخصـص للحـدث، أو تحديده، بل تتمثل مهمته في تنظيمه تنظيما دراميا، إن المكان في الرواية، خديم الدراما؛ فمجرد الإشارة إليـه يعنـي أنـه جرى (يجري) فيه أمر ما، ومجرد ذكـره يجعلنـا ننتظـر حدوث واقعة من الوقائع، فلا وجود لمكان لا يكون شـريكًا في الحدث) [1].

---

(١) شارل غريفل: المكان في النص. ضمن كتاب " الفضاء الروائي ". ص ٢٩.

فالموضعة المكانية تبني عناصر الدراما؛ فالوصف المكثف لمكان ما، والمبالغة فيها، تدل على استحواذه على حدث ما، أو قيامه بالتحكم في مسرح الأحداث وقيادتها إلى نهايتها؛ فمغامرات البطولة وتنقلاتها المكانية، تكتب أحداثًا متنوعة، وتكتب في نفس اللحظة أماكن متعددة، كلها يتم تهيئتها لتلائم الحدث.

والتنوع المكاني سمة أساس لصوغ البناء الروائي، فلا وجود (لرواية تجري جميع حوادثها في مكان واحد منفرد، وإذا ما بدا أن الرواية تجري في مكان واحد خلقنا أوهاما تنقلنا إلى أماكن أخرى) [1]، فقد تجري أحداث رواية داخل غرفة مغلقة ينعدم فيها الحدث والتنوع المكاني، ولكن دخول آليات الحلم والتذكر وتيار الوعي، بالإضافة إلى استشراف المستقبل وحركة التطلعات، من شأنها أن تخلق أماكن متنوعة كثيرة ومعها أحداث تدور فيها. ومن ثم يدور الحدث

(٢) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة. ترجمة: فريد أنطونيوس. منشورات عويدات – بيروت/ باريس. ط ٣-١٩٨٦. ص ٦١.

مع المكان دوران العلة بالمعلول، (فحيث لا توجد أحداث لا توجد أمكنة) [1].

ولكن المكان لا يمارس هذا الدور على الحـدث بطريقـة سلبية، أو على اعتباره الديكور المصنوع لها، أو أنه المسرح فقط الذي تجري فيه المغامرة المحكية أو خلفية لها، بل على اعتباره أيضا عنصرا رئيسا في تكوين هذه المغامرة، ودفعها إلى الأمام أو تعطيلها بوصفه حدا لا ينبغي تخطيه.

إن عمليات التجاور المكاني أو التباعد، تفـرض حـدودا منظمة للمسافة بين أطراف الحـدث، فقـد تتشـكل بعـض الأحداث الروائية في تعارضها مع الأخرى، علـى اعتبـار الفواصل المكانية واختلافاتها (أعلى/أسفل، بعيد/قريب) بـين الشخصيات، وبالتالي سوف تفرض الطبيعة المكانيـة ردود فعل متغايرة من كل طرف. وقد تلعب عملية خفاء الأحـداث المقابلة في مكان ما دورا محوريا في تصعيد الحدث الدرامي ووصوله إلى ذروته.

---

(١) حسن بحراوي: بنية الشـكل الروائـي، (الفضـاء – الـزمن – الشخصية). المركز الثقافي العربـي – بيـروت. ط١ – ١٩٩٠م.ص ٣٠.

(١-٦) الشخصيـة

لا يكاد ينفصل تأسيس المتخيل السـردي عـن مفهـوم الشخصية بوصفه عنصرا بانيا للخطاب الروائي، بل يمكـن القول أن النظريات السردية القديمة والحديثة علـى السـواء جعلت من الشخصية لب أو دعامة السـرد الـذي لا يمكـن مجابهة أو مقاربة المحكي دون التعرف الدقيق عليها، علـى أساس أن السرد في مظهره الأبرز يعبر عن فن التشـخيص بامتياز.

وهذا التصور لا يكاد ينفصل نظريا – في ضـوء إقامـة هيئة الشخصية البادية نصيا – عن إدماج الشخصية داخـل العالم الروائي، والتعرف على الأبعاد الزمانية والمكانية التي تشكل المهاد المحرك لها، على صعيدي البناء السردي أو ما يتعلق بفعل الكتابة أو صعيد فك الشفرة الرمزية. ومن ثم فإن عملية الولوج إلى محددات وأوصاف التشخيص يرتهن دوما بالتساؤل عن الأمكنة التي تصوغ وعيهـا، وتتشـكل عبـر وجودها فيها. تؤثر فيها وتتأثر بها، تُكون سلبيتها تجاه الفعل أو إيجابيتها، وكذلك دور هذا المكان في جعلنا نتعرف علـى مقدار السكونية والهدوء والإقامة الذي تتسم به الشخصية أو

الحركة والارتحالات وحب المغامرة، وهل المكـان يمثـل عنصرا طاردا أم جاذبا لها.

ومن جهة أخرى يبدو المكان الذي تختاره الرواية لتـدور فيه أفعال الشخصية دوره فـي تكـوين البعـد الاجتمـاعي والاقتصادي للشخصية؛ فالأماكن الدالة على الثراء والأبهـة تختلف عن الأماكن الموصوفة بالفقر والمستوى الاقتصـادي المتدني، وفي كلتا الحالتين يرتبط هـذا الوصـف بـالأطر الثقافية السائدة في المجتمع وأبعادها السيميوطيقية ذات الدلالة على صعيد التراتب الطبقي لمن يشغل هذا المكان.

وتعقد بعض الروايات تراسلاً رمزيا بين الحالة النفسـية والانفعالية للشخصية والمكان. فتأخذ الأمـاكن دور المرايـا العاكسة للكوامن النفسية، وصراعاتها الداخلية إزاء الأحداث. لتصبح الأوصاف الملاصقة لهذه الأماكن في بعض مراحـل السرد تعادلات رمزية ذات دلالة في سياق التشـخيص. إن طبائع البطل وسلوكه الحياتي ومزاجه تصل إلى المتلقي من خلال الجزئيات المادية للمكان.

يشكل المكان إذن عنصرا مؤثرا على الشخصية وأفعالها، ويقرر فليب هامون هذه الحقيقة حـين يقـول: (إن البيئـة

الموصوفة تؤثر على الشخصـية وتحفزهـا علـى القيـام بالأحداث، وتدفع بها إلى الفعل حتى أنه يمكن القـول بـأن وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية) [1].

فالمكان يرهص بالعالم الذي تسـير فيـه الشخصـيات، وملامح كل منها، فعلاقة الترابط بين الشخصية والمكان على درجة من التعالق على نحو لا يمكن تصور مكان دون بشر أو بشر دون مكان، حتى لو كان هـذا المكـان ضـبابيا أو غرائبيا أو أسطوريا، أو كانت الشخصية تحمل نفس السمات؛ دائما يستوجب وجود المكان وجود الشخصـية التـي تقـوم بالإقامة فيه، (إن أي مكان، باعتباره خشبة فارغة، يستدعي شخصية لتحتله. فالمكان والشخصية يستمدان معناهمـا مـن بعضهما، وينبغي للمكان، في هذه الشروط، أن يتبـدى فـي الآن معا قابلاً للتصديق) [2].

وبحكم الصلة الوثيقة بـين المكـان والشخصـية تبلـور اتجاهين للنظر لتلك العلاقة، اتجاه يذهب إلى تأكيد التطـابق بين الشخصية والمكان الذي تشغله؛ إذ يبدو المكـان وكأنـه

---

(١) جـ.ب – غولدنستين: الفضاء الروائي. ص٣٣.

(٢) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي. ص ٣٠.

مستودعا للأفكار والمشاعر التي تنشأ بين الإنسان ومحيطه، وهنا يتشكل المكان باعتباره عنصرا أساسا بل مشاركًا فـي إنجاز السرد. وهناك اتجاه آخر يعطي للشخصـية الأهميـة الكبرى في تشكيل ذلك المكان وصياغته.

ويكشف هنري متران عن أوجه الخلاف بين الاتجـاهين قائلاً: (الافتراضات النظرية التي طبقت علـى الشخصـيات العوامل لا تؤدي إلى نفس النتائج إذا طبقت على الأوضـاع المكانية في الرواية، فبينما الشخصية، في الأسـاس ديناميـة (القوة الموجهة بتعبير سوريو)، فإن المكان واضح الجمـود والثبات، وذلك بخلاف الشخصية التي تنتقل من مكان لآخـر محافظة على قدرتها في التدخل، وحتى في حالة غيابها فإنها تظل موجودة وتحافظ على مكانتهـا ودورهـا فـي البنيـة العواملية، أما المكان فليست له قيمة إلا إذا حصل فيه شيء، فالمكان هو الذي يقتضي وجود الشخصيات والأحداث وليس العكس) [١].

---

(١) السابق: ص ٣١.

(١-٧) الزمـــن

وأواصر العلاقة بين البنية المكانية والزمانية تتجسد داخل كل التفصيلات السردية للعمل الروائي، تتـداخل وتتقـاطع لتجسد العالم المتخيل الذي يؤسسه المحكـي، فكـل رصـد وصفي له أطر مكانية محددة وفي نفس الوقت لـه تعيينـه الزماني الذي تصاغ به مرجعياته. أي أن العناصر الزمكانية تكون دوما حاضرة في كل موضـع فـي الروايـة، يقـول غولدنستين محددا هذا الترابط. (إن الرواية، بما تتسم به من سعة، تسند دورا حقيقيا لمقولتي الزمن والفضاء، مما يجعلهما حاضرتين بمختلف تمظهراتهما في كل موضع من الروايـة. فالكاتب يحرص على إعطاء كل لحظة قوية وكل مشهد مـن مشاهد روايته إطارا زمكانيا، ذلك أن الروائي أكثر تنبها إلى العلاقات التي توجد بين الشـخوص التـي يبـدع، والعـالم الروائي الذي يحيط بهم. فهو يقيم الـديكور الـذي يتحـرك أبطاله داخله، لكي يتيح لنا أن نراهم رؤية جيدة) [١].

---

(٢) جـ.ب – غولدستين: الفضاء الروائي. ص١٩.

وعلى هذا النحو يمكن القول أيضا أن التحديدات الزمكانية لها أهميتها في الإفصاح عـن وعـي الشـخوص بمكـانهم وزمانهم، وفي نفس الوقت على صـعيد درس الموضـوع (Topic) أو التيمة (Thems) المهيمنة داخل الإطار القصصي الكلي، في تحديد وعي الشخوص بالعالم المحيط، من خـلال وعيهم بعنصري الزمان والمكان، والذي من شأنه الكشـف عن الأبنية الأيديولوجية المشكلة لنظرتهم إلى العالم ورؤيتهم له. فبعض الروايات تجعل من البعد المكـاني ذات سـلطة طاردة للشخوص على حين يفصح البعد الزماني عن علاقـة حميمة تعبر عن قوى التغيير المنتظـرة مسـتقبلاً. وهنـاك روايات تقوم على صورة نقيضة لما سبق، تعلي مـن شـأن البعد المكاني حتى في بعده الطارد للشخوص، وتعقد علاقـة عدائية مع الزمن على اعتبار وعـوده الكاذبـة بصـيرورة التغيير.

وإذا كان أمر العلاقة بين المكان والزمان على هذا النحو من الصلة الوطيدة على الصعيد الموضوعي للعمل الروائي، فإن نفس الأمر يلاحظ أيضا على الصعيد الفنـي أو آليـات

السرد الروائي. فمن خلال العلاقات الزمكانية تحـدد أيضـا ضروب السرد وأنواعه وتأسيساته للعوالم المتخيلة.

ويربط باختين بين مقولتي المكـان والزمـان بطرحـه مصطلح الكرونوتوب (Chronotope) الذي يقوم على التشابك والتماس بين الزمان والمكان في مركـب يصـوغ الواقـع الروائي من خلال جدلية التمـاهي أو العلاقـات المتبادلـة بينهما. يقول جيرالدبرنس (إن النصوص وفئات النصـوص تصوغ الواقع وتخلق صورا للعالم طبقًا لكرونوتوبات مختلفة – أنواع مختلفة من مركبات زمكانية – وتتحدد على أساسها. مثلاً، كرونوتوب "المغامرة" الممثل في بعض الرومانسـيات الإغريقية، يصور زمنًا مجردا خالصا منقـولاً مـن أزمنـة تاريخية وسيرية، ويتألف من لحظات غير متعالقة ومتعاكسة، ولا يتضمن أية تحولات بيولوجية أو سيكولوجية)[1].

ولا ينفصل تحديد باختين للكرونوتوب عن مقولة النـوع، بل أن النوع وضروبه تتحدد بدقة بواسطة هـذا المركـب، والذي لا ينفصل في نفس اللحظة لديه عن (العالم) ما دامت أبنية الزمان والمكان هما لب تأسيس المتخيـل. ومـن هنـا

---

(١) جيرالد برنس: قاموس السرديات. ص٣٢.

تتآزر بنى النوع مع أبنية الزمان والمكان لتأسـيس وعـي القراءة بهذا المتخيل الأدبي، على نحو تصبح فيه الأعمـال الأدبية متدرجة من حيث مألوفيتها ودرجات التواصل القرائي معها، في ضوء ما تمتلكه من رصيد سابق لنماذج مشـابهة لهذه العوالم، بحيث تلقى تواصلاً أو لا تملك هذا الرصـيد؛ فالنوع الأدبي له بعده التاريخي إذ هو جـزء مـن الـذاكرة الجماعية التي تحتفظ بالتقاليد الثقافية والأدبية والشكلية. ومن ثم يستطيع النوع بمكونيه الزمني والمكاني أن يكون عنصر ضمان لمعرفة تحول الأنواع وتواصلها علـى الـرغم مـن عناصر الانقطاع والتجدد [1].

(١-٨) وجهـة النظـر

يشير مصطلح "وجهة النظر Point of view " في النظرية السردية الحديثة إلى موقع الراوي أو موقفه من السرد الـذي يقصه أو يعرضه أثناء الحكي، وهذا الموقع بدوره يحيلنا إلى

---

(١) تزفيتان تودوروف: باختين: المبدأ الحـواري. ترجمـة: فخـري صالح. الهيئة العامة لقصور الثقافة – مصر. آفاق الترجمة عـدد ١٤، ١٩٩٦م. ص ١٩٠: ١٩٣.

الجوانب المتعلقة بدرجات الاقتـراب أو البعـد أو المسـافة Distance التي يروي بها "الراوي أو المراقب"، كذلك يشـير أيضا إلى مقدار الوعي الذي يقدم به الراوي سرده، ما بـين الحميمية أو الابتعاد والنفور.

ويعبر عن هذا المفهوم الكلي لمصـطلح وجهـة النظـر بمصطلحات أخرى، مثل المنظور Perspective، أو البـؤرة focus، ويسميه الفرنسيون وعلى رأسـهم جيـرار جنيـت الصوت Voice(١).

وتبدو الصلة الوثيقة بين المكان الروائي ووجهـة النظـر باعتبار أن المكان لا يتشكل بوصفه عنصرا سرديا إلا مـن خلال وجهة نظر شخصية تعـيش فيـه، وتحـدد أبعـاده، وتصوره من خلال انطباعاتها عنه، بطريقة شاملة وكلية أو بطريقة مجزأة، وهنا يشدد تودوروف على الصلة الوثيقة بين الراوي والكون المتمثل داخل السرد (٢)؛ إذ أن الراوي يصف

---

(٢) والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة. ترجمة: حياة جاسم محمد. المجلس الأعلى للثقافة – مصر. ١٩٩٨م. ص١٦٣.

(٣) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي. ص٣٣.

– أي المكان – بلغة يستعملها بغية إظهـار وجهـة نظـره تجاهه، بما يؤسس في طياتها منظور الشخصية للمكان.

وعلى صعيد آخر تسهم وجهة النظر إزاء الفضاء المكاني في بلورة مدار الخطاب الروائي، والربط بين أجزائه ’عـن طريق إقامة صلات بين المواد والأجزاء والمظـاهر التـي يتضمنها الشكل الروائي بحيث تصبح كلها تعبيرا عن كيفيـة تنظيم الفضاء الروائي) [١].

ولقد درِستْ وجهة النظر على أكثر من صعيد، ومن قِبل أكثر من دارس. لكن تظل دراسة العالم الروسـي بـوريس أوسبنسكي من أشمل الدراسات في هذا الصدد، خاصـة مـا

---

(٤) Ducrot and Todorov: Encyclopedic Dictionary of the science of language, translated by Catherine porter. the john Hopkins university press, Baltimore and London. ١٩٧٩.p. ٣٢٨.

وراجع أيضا حول وجهة النظر:

John peck and Martin coyle: Literary terms and criticism. London.١٩٨٦ = .p.١١٢.

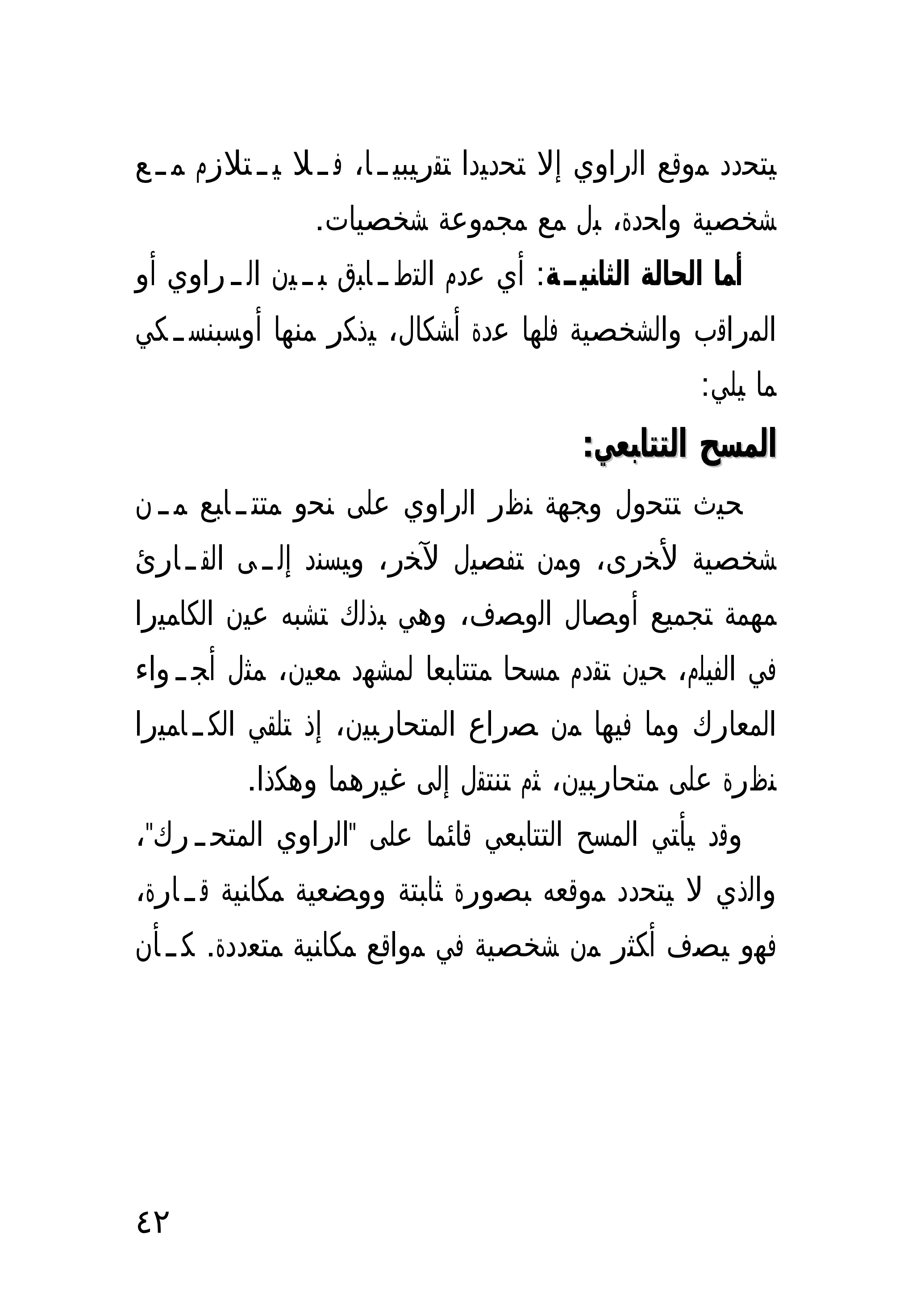
يتعلق بدراسته وجهة النظر علـى المسـتوى المكـاني [1]،

ويصوغ أوسبنسكي نظريته تجاه وجهة النظر على المستوى المكاني من خلال موقع "الراوي" أو "المراقب" داخل السرد، والذي قد يتطابق أو لا يتطابق مع الموقع المكـاني لإحـدى الشخصيات.

وفي الحالة الأولى: أي التطابق بـين الـراوي وإحـدى الشخصيات، يبدو الراوي وكأنه ملازم للشخصية إما بصورة مؤقتة أو على طول السرد، وبذلك يحتل الموقع المكاني نفسه الذي تحتله الشخصية، ويتحرك معهـا فـي كافـة أمـاكن تواجدها، فإذا دخلت الغرفة أو الشارع أو غيرها من الأماكن فإنه يصفها من منظورها. وقد يمتـزج المؤلـف الروائـي بالشخصية فيتبنى أنظمتها الأيديولوجية والتعبيرية والنفسـية، وفي حالات أخرى قد يرافق المؤلـف الشخصـية، لكـن لا يمتزج بوجهة نظرها، على الرغم من تطابق الموقع المكاني، إذ لا يتماهى مع أنظمتها الأيديولوجية والنفسية. وأحيانـًا لا

---

(١) بوريس أوسبنسكي: شعرية التأليف، بنية الـنص الفنـي وأنمـاط الشكل التأليفي. ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي. المجلس الأعلى للثقافة – مصر. ١٩٩٩م. ص ٦٩: ٧٦.



يتحدد موقع الراوي إلا تحديدا تقريبيا، فلا يتلازم مع شخصية واحدة، بل مع مجموعة شخصيات.

أما الحالة الثانية: أي عدم التطابق بين الراوي أو المراقب والشخصية فلها عدة أشكال، يذكر منها أوسبنسكي ما يلي:

المسح التتابعي:

حيث تتحول وجهة نظر الراوي على نحو متتابع من شخصية لأخرى، ومن تفصيل لآخر، ويسند إلى القارئ مهمة تجميع أوصال الوصف، وهي بذلك تشبه عين الكاميرا في الفيلم، حين تقدم مسحا متتابعا لمشهد معين، مثل أجواء المعارك وما فيها من صراع المتحاربين، إذ تلقي الكاميرا نظرة على متحاربين، ثم تنتقل إلى غيرهما وهكذا.

وقد يأتي المسح التتابعي قائما على "الراوي المتحرك"، والذي لا يتحدد موقعه بصورة ثابتة ووضعية مكانية قارة، فهو يصف أكثر من شخصية في مواقع مكانية متعددة. كأن

يكون وصفًا لأكثر من شخصية وحركاتها في أكثر من مكان في وقت متزامن [١].

• نظرة عين الطائر:

حين يحتاج الراوي لوصف يحيط بكل تفاصيل المشـهد، من وجهة نظر شاملة وعامة جدا، يسـتخدم نظـرة عـين الطائر؛ لأن هذه الوضعية تفترض في العادة وجـود آفـاق واسعة، تقتفي نظر طائر يحلق فوق المكان من عـلٍ يحـيط بالأمداء الشاسعة، ويستخدم هذا الشكل بوفرة فـي بدايـة أو نهاية مشهد معين، أو في بداية السرد ونهايته لتحديد "الإطار" العام والكلي للمشهد أو للعمل كاملاً.

• المشهد الصامت:

هنا يقع الراوي في موقع بعيد نسبيا، يـرى الأشـخاص وكأنه لا يسمع أصواتهم، ومن ثم يستخدم الوصف التمثيلـي الصامت لسـلوك الشخصـيات حيـث يصـف الحركـات

(٢) وتسميه شلوميت ريمون كنعان بـ (التبئيـر المتـزامن). انظـر كتابها: التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة. ترجمة: لحسن أحمامة. دار الثقافة للنشر والتوزيـع - الـدار البيضـاء. ط١ – ١٩٩٥م. ص ١٦٦.

والإيماءات. ويمكن هذا الشكل المؤلف من تقديم نظرة عامة للمشاهد دون الخوض في تفاصيلها، أو يسهم أيضا في التركيز على المستوى المكاني لأولية سردية أو رمزية مقصودة داخل الحكي.



(١-٩) المكان والنوع الروائي

إن التحديدات المكانية الموصوفة داخل المحكى تشكل إلى جوار العناصر السردية الأخرى النوع الروائي الذي تندرج فيه الروايات؛فالروايات لا تسير في خط واحد أو طريقة محددة في كل مرة في تصويرها للمكان. إن كل نوع روائي يصف مكانه بهيئة تواكب البنية السردية الكبرى للحكي. ومن هنا تتمايز الأنواع الروائية، وقد مر بنا إدماج باختين للعناصر المكانية والزمانية داخل مفهوم الكرونوتوب الذي يؤسس مقولة النوع الروائي من خلال طريقة وصفه للعالم المتخيل داخل الروايات.

فالأنواع الروائية الكبرى مثل الواقعية والأسطورية والفانتاستيكية، تتفاوت فيما بينها في دور الوصف في تصوير المكان، وإقامة إحداثياته الفيزيائية والجغرافية. فهناك

إحداثيات تشكل جغرافية الإيهام بالواقع وأخـرى تأسـطره وثالثة تقوم على جغرافيا عجائبية.

تمتاز الرواية الواقعية برسم إحداثيات المكان، ووصـف الإطار العام لحركة الشخصيات، بحيث يسيطر عليها ويغدو عنصرا أساسا في تكوينها، (ولعل هذا مـا جعـل "هنـري ميتران" يعتبر المكان هو الذي يؤسس الحكي؛ لأنـه يجعـل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة [...] وقـد أعطى "ميتران" المثال "ببلزاك" الذي يصف شوارع حقيقيـة تجعل القارئ يقوم بعملية قياس منطقي، فما دامت هذه أحياء، وشوارع حقيقية؛ إذن فكل الأحداث التي يحكيها الروائي هي كذلك تحمل مظهر الحقيقة) [1].

على أن هنري ميتران يؤكد على أن مظاهر الحقيقة مـا هي إلا عملية إيهام بالواقع داخل السرد، وهنا يبرز ميتـران ما اقترح تسميته "شارك غريفل" بسردانية المكـان " (وهـي جماع الخصائص والمميزات التي تجعل وصف المكان لازما للإيهام بالواقع، فالمكان في نظر غريفل، هو الـذي يؤسـس المحكي، لأن الحدث في حاجة إلى مكان بقدر حاجتـه إلـى

---

(١) حميد لحمداني: بنية النص السردي. ص٦٤.

فاعل وإلى زمن، والمكان هو الذي يضفي على التخيل مظهر الحقيقة) [١].

وعلى حين تحاول الرواية الواقعية إقامة مظهر مشابه للواقع والحقيقة. تقوم الرواية الأسطورية بإقامة عوالم تبدد الألفة المعهودة للمكان بواسطة استرفاد النماذج البدئية السحيقة، في تشكيل الشخصيات، والتي بدورها تتموقع في أماكن تشير إلى أبعاد أسطورية متداخلة تخضع لحركة متتابعة من التقمص والتحولات الأسطورية التناسخية. فالأماكن تتداخل وتتماهى بحيث لا يمكن الفصل بين فضاءاتها.

وبهيئة أخرى يتشكل الفانتاستيكي؛ إذ ينفلت المكان عن الأبعاد الإقليدية (نسبة إلى إقليدس) ليخلق أبعادا متعددة ومفتوحة، وتتكون من أشكال جد معقدة، تحقق المغايرة عما هو مألوف، (وإذا كان تقسيم النقاد للفضاء إلى واقعي طبيعي، وآخر أسطوري متخيل؛ فإن المحكي الفانتاستيكي يحاول أن يجمع هذين النوعين في جدلية مشهدية قائمة على

---

(٢) هنري ميتران: المكان والمعنى. ضمن "الفضاء الروائي"، ص١٣٧.

أبعاد متعددة الدلالة، يجمع بين الواقعي والمتخيل، في ضوء بعد رابع للمكان، تتناثر أجزاءه) [1].

والروايات الحديثة – على نحو كلي – تستثمر المكان من خلال بحثها عن تحقيق بنيات هندسية وفيزيائية قريبـة مـن الحقيقة، كذلك يستثمر المكان على نحو مضاد، يقـوم علـى تذويب أثره، من خلال الإغراق في تيـار الـوعي والسـمة الذهنية لتوالي الأحداث.

(١-١٠) المكان والمرجع

وصف المكان وتكوين أبعاده داخل السرد الروائي يعبـر عن إشكالية العلاقة بين اللغة والمرجـع، وهـي الإشـكالية المتجذرة في المعرفة البشرية منذ القدم وحتى الآن، فدائما ما نتساءل عن علاقة فعل لفظي واصف بالموصوف المرجعي المتعين، فحيث يتجسد الموصوف أمامنـا بصـورة حقيقيـة ملموسة عن طريق الحواس، لا تملك لغـة الوصـف هـذا الثبات، نظرا لاختلاف البشر في التعبير عـن الموصـوف،

---

(٣) شُعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية. المجلس الأعلى للثقافة – مصر – ١٩٩٧م. ص ١٦٧ و ص ١٦٨.

بـاختلافهم الطبيعـي فـي الإدراك والثقافـة والمسـتوى الاجتماعي...، ومن ثم تطرح إشكالية المكان مشكلة العلاقة بين الكلمات والأشياء.

وتكتسب هذه الإشكالية بعدا أكبر داخل التخييل الأدبـي، من خلال وضعية لغة الأدب المفارقة للغة التواصل البشري المعتاد. ونقف على هذه المواجهة بـين العـالم (المرجـع) والتخييل (اللغة) في أجلى صوره داخل جماليـات الروايـة، التي توصف كثيرا بمشـابهة الواقـع، لتقـارب فضـاءاتها التخييلية، وشروطها التشخيصية من تخوم المتعارف في كثير من الأوقات، ولعل هذا التقارب، جعل النظرية النقدية الحديثة تراجع مقولة الواقعية في ضوء التلاقح بين الواقع والتخييـل من خلال مفهوم القابل للتصديق، والـذي يـرتهن بعمليـة القراءة، وبتنوع ونوع القراء، فيصبح الواقع فـي التخييـل مشروطًا بقابليته للصدق – قابلية نسبية بالطبع – واحتماليـة الوقوع.

ومن هذا المنطلق نظرت شعرية الرواية للمكان المتخيـل بوصفه مكانًا مغايرا للأبعاد الواقعية؛ الهندسية والفيزيائية أو الرياضية، في كون هذا المكان عالم بديل منسوج من اللغـة

وعبرها، فلا يوجد إلا بشـروط الـتلفظ التخييلـي وآليـات صناعته نصيا. لكن علـى مسـتوى آخـر اختلفـت الآراء والنظريات حول علاقة المكان بالمرجع في ضـوء الحـدود التفسيرية؛ فإذا كان المكان الروائي مكان لفظي فهل يعنـي ذلك أنه لا يشير تماما للواقع الخارجي؟ أو أنه لا يعبر عـن الأيدولوجيا السائدة في عصر ما. ومن هنا اختلفـت الآراء، فبعض المنظرين يرى أن النص ينقطع مؤقتًا عـن الواقـع ولكنه ما يلبث أن يرتد إليه عبر أنظمته الإشارية. في مقابل هذه النظرية يرى البعض أن المكان التخييلي يحدثُ قطعيـة تامة مع الواقع. ونقدم فيما يلي آراء لوتمـان وأيزونزويـغ وبارت حول هذه الإشكالية.

(١-١٠-١) يوري لوتمان: المكان ونمذجة العالم

ويطرح يوري لوتمان العلاقة بين المكان والعـالم مـن خلال التأكيد على الأبعاد الإشارية للغة، والتي لا تنفصل عن إقامة نماذج للواقع بواسطة الوعي الإنسان لما حوله بأنظمـة اللغة ذاتها. فإذا كان المكان الفني الذي تطرحه النصوص –

كما يقول لوتمان – مكان متناهٍ، إلا أنه يحاكي موضـوعا لا متناهيا هو العالم الخارجي. والذي يتجـاوز حـدود العمـل الفني. وتظهر هذه الحقيقة بجـلاء فـي الفنـون التشـكيلية (المكانية)، فتتميز اللوحة الفنيـة بلغـة خاصـة. علـى أن النصوص التشكيلية ليست وحدها التي تصف أمكان محددة؛ فالإنسان يدرك العالم إدراكًا بصريا بما يـؤدي إلـى إدراك معين للأنساق اللغوية. ومن ثم يمكن اعتبار المبدأ الأيقـوني والصفة البصرية من الخصائص الأصـلية لهـذه الأنسـاق اللغوية أيضا.

ويبرهن لوتمان على هذه العلاقة بين المكان والعالم حين يشير إلى أن مفهوم (الكل) مثلاً يظهر لدى كثير من النـاس من خلال البعد المكاني الذي يشير إلى المتناهي واللامتناهي ذات البعد الشائع. كذلك مفهوم (العالمية) ينطوي أيضا هـو الآخر على بعد مكاني [1].

---

(١) يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني. تقديم وترجمة: د. سيزا قاسم دراز. مجلة ألف، عدد ٦- ١٩٨٦. ص ٨٨: ١٠٦.

ويقوم مفهوم نمذجة الواقع على بناء نمـوذج Model - building للعالم الواقعي من خلال اللغة الفنية كنظام مرتب بطريقـة خاصـة،=

إن بنية مكان "النص" تصبح نموذجا لبنية مكـان العـالم، وتصبح قواعد التركيب الداخلي لعناصر النص الداخلية، لغة النمذجة المكانية، فلغة العلاقات المكانية وسيلة مـن وسـائل وصف الواقع وينطبق هذا حتـى علـى مسـتوى النمذجـة الأيديولوجية.

ولعل أهم ما أوضحه لوتمان إزاء العلاقة بـين "المكـان والواقع واللغة" من جهـة، و"عناصـر التحليـل المنضـبط للخطاب الروائي" من جهة أخرى. ما طرحه تحـت مفهـوم (التقاطب الثنائي)؛ فالثنائيات (أعلى/أسفل) أو (يسار/يمـين) أو (قريب/بعيد) تستخدم بوصفها مفاهيم تمثل لبنات في بناء

=فهو يخضع لعملية متحولـة Transformed لطرائـق الحقيقـة الواقعية، إذ يقوم على لغة ثانوية مختلفة عن لغة التواصـل الطبيعيـة المعتادة، ومن هنا لا يخضع لشروط الحقيقة أو الزيف. وعلـى هـذا الأساس يدخل مفهوم نمذجة الواقع ضمن نظرية عامة للرمز، بوصـفه عملية استنساخ ايهامي illusory للواقع. انظر بتوسع:

ميخائيل خرابجينكو: الأدب ونمذجة الواقع. ترجمة: عـادل العامـل. مراجعة: يوسف عبد المسيح ثروة. ضمن كتاب الأدب وقضايا العصر. مجموعة مقالات مترجمة. منشورات وزارة الثقافة والإعلام – العراق – ١٩٨١م. ص ٢٣: ٤٣.

نماذج ثقافية لا تحتوي على محتوى مكاني. ولكنها تكتسب – أي هذه المفاهيم – دلالات جديدة مثل (قـيم/غيـر قـيم) أو (حسن/قبيح)...، بل إن نماذج العالم الاجتماعيـة والدينيـة والسياسية والأخلاقية العامة، التي تساعد الإنسان على إضفاء معنى على الحياة، تنطوي هي الأخرى على سمات مكانيـة. قد تأخذ شكل تضاد ثنائي أو تدرج هرمي؛ سياسي/اجتماعي، أو تضاد أخلاقي، وكثير من الأفكار حول المهن والأنشـطة (الدنيئة) و(الرفيعة) ترتبط بهذه الثنائيات. ومن ثـم تصـبح الأنظمة التاريخية واللغوية تكون نسقًا أيـديولوجيا متكـاملاً يتعلق بنمط معين من الثقافات. وقد تكتسب الأنساق المكانيـة الخاصة التي يبدعها نص بعينه أو مجموعة من النصـوص، دلالة من خلال وضعها في إطار أبنية أو صور هذا العـالم الخارجي [1].

(١-١٠-٢) المكان والأيديولوجيا

وإذا كان لوتمان يقيم العلاقة بين المكـان واللغـة عبـر عمليات التراسل بين اللغة والمرجع، وقيـام الثنائيـات ذات

---

(١) انظر يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني. ص ١٠٧.

الحمولة المرجعية بوعي الكائن بالمكـان. فـإن النظريـات الدلائلية التي تربط بين اللغة والمرجع لا تكف أيضا عن عقد علاقة بين المكان والأنظمة الأيديولوجية على صعيد أوسـع يأخذ بعين الاعتبار عمليات التداخل والتقاطع بـين المكـان المتخيل والبنيات المرجعية؛ الاجتماعية والسياسية المشـكلة لخطاب أيديولوجي معين.

وهذه العلاقة بين المكان والأيـديولوجيا هـي موضـوع أطروحة يوري إيزنزويـغ فـي مقالـه "المكـان المتخيـل والأيديولوجيا" [1]، ويقصد بالمكان تحديدا "المرجع المكاني أو إن شئنا: المكان المرجعي" لنص لغوي، وهذا التعريف يسمح بوضع الإشكالية الأدبية في إطار دلائليات عامة؛ إذ يـدعو هذا التوضيح إلى فحص العلاقة بين المكان المشخص داخل نص أدبي، مع مفهوم المكان كما يستخلص من الخطاب العام لحضارة معينة.

---

(٢) يوري ايزنزويغ: المكان المتخيل والأيديولوجيا، مقترحات نظرية. ترجمة: عبد الجليل الأسدي. مجلة كتابات معاصرة – بيروت. المجلـد الرابع، عدد ١٦/ تشرين الثاني – كـانون الأول ١٩٩٢م – ص ١٣: ١٥.

ويؤسس إيزنزويغ تصوره حول مرجعية المكان من خلال مناقشته لطبيعة الدليل اللساني كمـا يطرحهـا دوسوسـير، فتعريف دوسوسير للدليل يأخذ شكلاً ثلاثيا؛ أي أنه اعتباطي وتفاضلي وخطي، فالاعتباطية تشير إلـى وجـود مرجـع مزدوج (غير لساني: خارج لغوي وطبيعي)، وبطبيعة الحال ليست اعتباطية الدليل في ذاتها هي ما تجعله على هذا النحو، بل السؤال عما يحفز هذا الدليل أو لا يحفزه في إطـار مـا يتمايز عنه، وبذلك لا تختلف اعتباطية الدليل لدى سوسـير كما يرى إيزنزويغ عن "التحفيز الطبيعي" لـدى ليسـنغ؛ إذ يحيل الدليل بالضرورة على مرجع طبيعي قبلي. وإذا عـدنا إلى طبيعة الدليل السوسـيري مـرة أخـرى فـي خطيتـه وتفاضليته فسنجده يستتبع وجود مرجع غير خطي و غيـر تفاضلي، ويعني ذلك أن المرجع لم يعد ينطبق على أي شيء كان، أي يتم إقصاء ما هو زمني ويظل ما هو فضائي يرجع إلى المكان.

ويترتب على هذا التحليل الدلائلي التأكيد علـى الأهميـة الأيديولوجية للمكان باعتباره مرجعـا طبيعيـا؛ والمرجـع الطبيعي الوحيد الممكن؛ وهي الأهمية التي تصاغ وتنكتـب

داخل التاريخ. ومن ثم يمكن القول أن الفضـاء المشـخص داخل نص أدبي هو فضاء كاشف لأيـديولوجيا معينـة، لا لإمكان تطابقه أو تناقضه مع الفضـاء المرئـي، أو مجـرد اختلافه عنه، بل لمنطق انكتابه داخل الخطاب الجامع الـذي يمنحه معناه. فالطابع الشكلي لانكتاب المكان داخل مجمـوع النص؛ هو ما يبرز مضمر الأدلوجة السائدة التـي تفـرض رؤية معينة للمنظر الطبيعي أو المدينة والمسافات أي المكان على نحو كلي وشامل.

(١-١٠-٣) بارت: المكان وأثر الواقع

ويؤكد رولان بارت فـي مقالتـه الشـهيرة The reality effect [(١)] على مفهوم أثر الواقع، الذي يشدد من خلاله على استقلالية مؤسسة الأدب في تكوين متخيلها بوصـفه عالمـا بديلاً عن الواقع؛ يأخذ مـن القواعـد الخارجيـة؛ الثقافيـة والاجتماعية عناصر مشابهته بها في صياغة التمثيـل، دون

---

(١) Rolnad Barthes: The reality effect, in French literary theory today. edited by Tzvetan Todorov. translated by R. Carter. Cambridge university Press. ١٩٨٢.p. ١١: ١٦.

أن تكون عملية التمثيل ذاتها منذ البداية وحتى الانتهاء خاضعة لقواعد الواقع أو هي هو تماما. فالكتابة الأدبية توهم بالواقع من خلال استرفاد أثر منه يذوب داخل المتخيل.

إن علاقة النص بالعالم الواقعي تندرج ضمن مفهوم بارت للمحتمل Vraisemblable [1] على اعتباره علاقة خاصة

---

(٢) كان مبدأ الاحتمال في النظام السردي منطلق البلاغة القديمة لدى الرومان نحو تصور جامع للأشكال السردية. وقد أوضح هذا المبدأ كل من " شيشرون " Cciceron و " كلينتيليانو "؛ إذ يرى الأخير أن القصة المحتملة لا تقوم على تعارض مع الطبيعة، لأنها تقوم على= =رسم الشخصيات بخواص تجعل الوقائع قابلة للتصديق، أما ظروف الزمان والمكان فينبغي الإحاطة بهما أيضا. انظر:

د. صلاح فضل: بلاغة ا طاب وعلم النص. ا لس الوط للثقافة والفنون والآداب – الكويت – ١٩٩٢م. ص ٢٧٨.

وقد طور جوناثان كلر نظرية متكاملة حول المحتمل داخل أعراف مؤسسة الأدب، ليعبر عن الكفاءة الأدبية للقراء. والتي يدخل فيها مجموعة الأعراف المطّبعة للنصوص، أي أعراف النوع التي تُحدث التواصل القرائي، ويذكر كلر منها: الواقعي والمحتمل الثقافي و نماذج النوع والتلاعب بأعرافه والمحاكاة التهكمية والسخرية Parody and irony انظر له: الشعرية البنيوية. ترجمة السيد إمام. دار

بنص عام يمكن أن نطلق عليه "الـرأي العـام" أو "التقليـد الشائع"، ولكن هذا المحتمل ما هو إلا فضاء استدلالي لا يقوم على أبعاد مرجعية، أي أنه استدلالي بشكل مفتوح، فما يصنع القانون والعرف والتقليد. إنما هي قواعد الجنس الأدبـي. إن أكثر القصص الأكثر واقعية، كما يمكن للمرء أن يتصـور، إنما تتطور بحسب طرق غير واقعية، تقوم على أساس الوهم المرجعي Referential fallacy [1]؛ فـالنص مغلـق وتـام ومكتف بذاته لا يرجع إلى ما هو خارج اللغة. وعلى ذلـك يمكن القول أن الوصف المسـهب للأبعـاد المكانيـة فـي الروايات الواقعية واحتشاد عناصره لا تدل إلا على أثر مـن الواقع؛ فالواقعية ليست الواقع بل هي نوع من السرد يعتمـد بصورة بارزة على أثر الواقع في صياغة المتخيل.

شرقيات – مصر. ط١ – ٢٠٠٠م. فصل العرف والتطبيع، ص١٦٣: ١٩٢.

(١) وقد توسع مايكل رفاتير في هذا المفهوم في أغلب كتاباته، انظـر عرضا لآرائه حول هذا المصطلح في:

حمادي صمود: الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة. مطبعة الشركة التونسية للتوزيع. ط١ – ١٩٨٨م. ص ١٣٣: ١٣٥.

ويندرج ضمن مفهوم المحتمل عدة معاني مصـاحبة؛ إذ يشير أيضا إلى احتمال الوقوع واحتمـال الصـدق والقابـل للتصديق والاحتمالية المرجعية، كمـا يتضـمن "المحتمـل" الإشارة إلى تلك التقنيات المعتمدة ضمن النص بهدف إقنـاع القارئ بمصداقيته وأمانته في تشخيص الواقع. وقـد يعنـي المحتمل أيضا، (المناورات التأويلية التي يتبناها القراء سعيا منهم وراء إعطاء النص معنى وفقًا للمعتقـدات المشـتركة والافتراضات الطبيعية) [١].

إن الأنظمة المكانية المتخيلة داخل الروايات تقود دومـا لعقد صلات وثيقة بينهـا وبـين الواقـع. فوصـف المـدن والشوارع والحارات مثلاً في روايات نجيب محفوظ تعطـي انطباعا أوليا بأنها قطع منقولة من الواقع، بل أننا أحيانًـا – بدافع من إحـداث التشـابه – نقـول أن رواياتـه جسـدت الفضاءات المكانية لمصر/القاهرة، ولحاراتها ببراعة هائلـة. لكن نقل عناصر الواقع أو بعضها إن شـئنا الدقـة شـيء، ومطابقة الواقع الخارجي داخل التخييل شيء آخر. فما يأخذه

(٢) Micealj Toolan: Narrative critically nguitic introduc tion, Routledge London, ١٩٩٤.p. ٢٦٧.

الروائي من العالم الواقعي مجرد لبنات تعبر عـن عناصـر توهم بالواقع دون أن ترتد الأنظمـة الإشـارية وفاعليـات التأويل واستنطاق المعنى إلى هذا الواقع كليا.

فالفضاء الروائي يخلق نظاما داخل النص، يظهر وكأنـه انعكاس صادق لما هو خارجي يدعي تصويره، لكن التفـرغ لحدود التخييل الروائي تشير دائما إلى وجود (فضاء نصـي مغاير للفضاء المرجعي – في معناه الضيق – الـذي يبـدو للوهلة الأولى، كأن الأثر الأدبي يقتصر على استنساخه) [1].

النص الروائي والأدبي بصفة عامـة يتشـكل إذن مـن انزياحه عن الواقع، عن طريق نزع مألوفية الأشياء المعتادة وإدماجها في سياق جديد، لا يشير إلا إلى نفسه.

إن ما نشاهده من عوالم داخل السرد تشبه الواقع لا تفسر إلا من خلال كونها ذاته، لأن هذه العوالم وإن أشارت إلـى واقع ما، فإنها لا تشير إليه إلا بعد إحـداث عمليـات تقـوم بتحريكه وتحويله أثناء التصوير، تقول جوليا كريسـتيفا: (إن النص ليس تلك التواصلية التي يقننها النحو، فهو لا يكتفـي بتصوير الواقع أو الدلالة عليه، فحيثما يكون النص دالاً، أي

---

(١) جـ.ب – غولد نستين: الفضاء الروائي. ص١٩.

في هذا الأثر المنـزاح والحاضر حيثما يقوم بالتصوير، فإنه يشارك في تحريك وتحويل الواقع الذي يمسك به في لحظـة انغلاقه. بعبارة مغايرة لا يجمع النص شتات واقع ثابـت أو يوهم به دائما، وإنما يبني المسرح المتنقل لحركته التي يساهم هو فيها ويكون محمولاً وصفه لها) [١].

---

(٢) جوليا كريسطيفا: علم النص. ترجمة: فريد الزاهي. دار توبقال – المغرب – ط١ – ١٩٩١ م.

الدراسة النصية

(٢-١) السفينة وسيناريو التجاوز

تشير رواية (السفينة)[*] من عنوانها إلى أهمية المكان في بناء الخطاب المسرود. لتفتح أفق التوقعات على خصوصـية المكان الذي تدور فيه الأحداث وتُخلق الشخصيات، حيث يدل العنوان على الحركة والسفر والعبور من مكان إلـى آخـر بواسطة السفينة، عبر أجواء البحـر وأمواجـه وأسـاطيره؛ فالعنوان وحده كفيل بعقد سيناريو [١] مسبق للسرد يتأسـس عبر بنية مكانية محددة.

(*) الاقتباسات الواردة في الدراسة مأخوذة من طبعة الهيئـة العامـة لقصور الثقافة – مصر. فبراير ٢٠٠٢.

(١) حول مفهوم السيناريو (Scenario) ودوره في السرد الروائـي وتوقع الأحداث المرتبطة بمكان ما. أنظر:

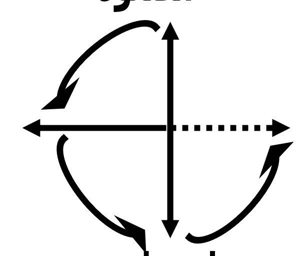
أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، التعاضد التـأويلي فـي النصـوص الحكائية. ترجمة: أنطوان أبو زيد. المركز الثقافي العربي – بيـروت. ط١ – ١٩٩٦م. ص١٠٠: ١٠٣.

والرواية لا تُخَيب هذه التوقعات؛ فمنذ الصفحات الأولى تشدد على هذا السيناريو المسبق، وتعيد إنتاجه نصيا، وتُفعل دوائره المعنوية المعبرة عن الترحال، بحثًا عن التغيير والتجاوز. على أن هذا التجاوز لا يرتبط في مستواه الأولي المباشر بالترفيه، بل يرتبط بفعل رمزي تؤسس به حركة السفينة تجربة خاصة، في الزمان والمكان. ومن هنا جاء اختيار المكان/السفينة ليعبر عن هذه التجربة، يقول وديع عساف مبررا اختياره السفر بالسفينة:

" السفينة تشعرك جسديا بانسيابك خلال الزمان والمكان معا. الطائرة تكاد تلغي الزمان. فهي تلغي فيك ذلك الحس الإنساني بالنمو والإيناع والتغير، وتؤكد على أنّك إنما تسافر في مهمة تجارية، لا تجربة نفسية " (ص٣٩)

يشف اختيار السفينة إذن عن بعد مجازي ينشط موضوعة المغامرة والارتياد، ومن هنا تتقاطع الروايـة مـع رمـوز المغامرة والسفر فـي الأسـاطير والأدب الشـعبي، فعبـر صفحات الرواية تتناثر هذه الرموز هنا وهناك، لتجسد عبـر انصهار الأساطير، تيمة العبور بما هو تجاوز وتخطي للحيز المكاني الذي تعيش – أو كانت – فيه الشخصيات. وتتجاور رموز التجاوز المرتبطة بالبحر والسفن، أو غير المرتبطـة بهما. فإلى جوار السندباد ويولسيس وايكاروس، نجد بسـاط الريح وسفر المتصوفة، ومحاولة التجاوز العدمي من خـلال سيزيف.

وتتداخل الرموز السابقة لتجسد عبور المكان وتجاوزه في اتجاهات ثلاثة للسـفر؛ أي سـفر صـعودي (المتصـوفة، وإيكاروس وبساط الريح)، وهبوطي يقوم على النـزول إلى الأرض (سيزيف)، وتقدمي (السندباد ويولسيس).



لكن البنية الداخلية الـمشكلة لهذه الرموز داخل الروايـة تشير إلى تفعيل تيمة التجاوز والسفر، لا لكـي تعبـر عـن دورانية التجاوز المكاني واستمراريته، بل تُفعله بوصفه فعلاً مشروطًا بالعودة مرة أخرى إلى مكـان الانطـلاق الأول. فوديع عساف يعقد توازيا بينه وبين يولسيس في سفره، ولكنه يربط هذا السفر بالعودة في كل مرة.

" البحر اليوناني يحتوينا في
ليلـه المقمـر المليء
بالأسـاطير، أسـاطير
الحب والقتل، وعبير الأرض
يجتذب يولسيس الهائم بـين
أهوالالبحار. لابد من عودة،
لابــد." **(ص٧١)**

ويقول:

" يولسيس كان أبـرع منـا
جميعا في الإبحار والتجوال،
ولكنهكان مثلنا إنما يهـرب
ليبغ في النهاية ما يسـتطيع
أن يغرز فيهقدميه: ويقـول:
هذا ترابي "   (ص٢٢٥).

ويربط عصام السلمان بين الترحال والسندباد، ولكنه أيضا يؤكد على ضرورة العودة، فعلى الرغم مـن إشـارته إلـى دورية السفر حين يقول:

" ككـل المغـامرين، ككـل
سندباد، لن يبقوا في أحضان
الناس طويلاً. سيستبد بهـم
حس الغربة، والشهوة فـي
الهـرب مـن جديـد "
(ص٨٢)

فإنه يؤكد أيضا على ضرورة العودة حين يشير إلى رمز السندباد في موضع آخر ويربط بين لمى وحلم العودة.

" وهل عشـق السـندباد
يوما؟ كان السندباد لا يعرف
الحب،لأنه بحار. وإلا كيـف
يترك لمى ويستسلم لأحضان
البحر "   (ص٢٧).

وحين يذكر إيكاروس [١] يربط كذلك بينه وبين العودة:

" تحـدثنا عـن اكـاروس،
وتساءل وديع: تـرى، أيـن
جزيرة اكاريا التي وقع فـي
مياهها بعـد طيرانـه؟ هـل
سنمر بها؟ قلت: هارب آخر!
ولكـن جناحيـه خـذلاه.."

---

(١) تدور أسطورة إيكاروس حول محاولته العودة إلى بلاده (أثينا) بعد سئمه الإقامة في (كريت)، ولما حبسه (مينوس) فـي الجزيـرة، قـام (ايكاروس) بتثبيت الريش حوله بالشمع محاولاً الطيران إلـى وطنـه، ولكنه سقط في مياه البحر بعد اقترابه من الشمس المحرقة التي أذابـت الشمع. انظر: أوفيد: مسخ الكائنات. ترجمة د. ثروت عكاشة. الهيئـة المصرية العامة للكتاب. ط٣ – ١٩٩٢. ص ١٧٧: ١٧٨.

(ص٣٠)

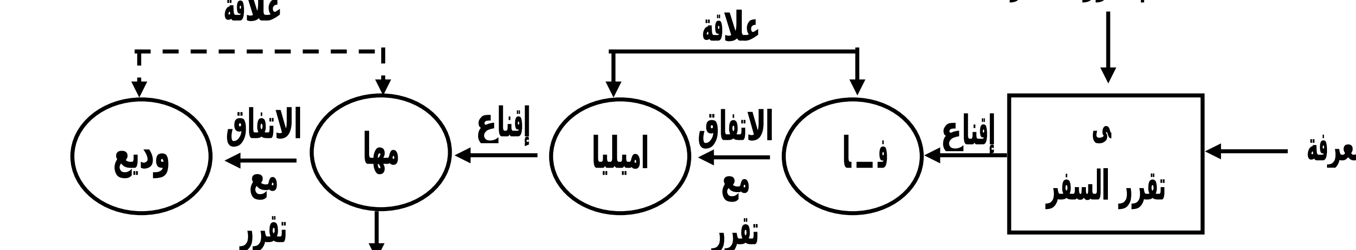
على هذا النحو تتعامل الرواية مع رموز السفر والتخطي بوصفها تشير إلى عودة مرة أخرى، ومن ثم فإن البحر في دلالته على اللانهائي والغموض، وحب المغامرة، يعود في الرواية ليكتسب دلالة العبور والعودة إلى الوعي، بعد تجربة تتسم بالسعة والظلمات والقلق.

(٢-٢) التعاقد المكاني وخلق الأحداث

ينْتَج الخطاب الروائي في (السفينة) بواسطة حدث مركزي تدور حوله كافة الأحداث الفرعية الأخرى، فركوب الشخصيات السفينة يخلق ضروبا من الوقائع والأحداث التي تنشأ بوصفها امتدادات للحدث الأساس تقوم بتوسيعه وزيادة مدته. حيث الانتقالات المستمرة من صوت سردي لآخر يقص وقائع أو يقوم بها، كل ذلك داخل نطاق السفينة كبنية مكانية وإطار للحدث في نفس الوقت.

ويوهمنا السرد الروائي في بدايته بصدفوية الحدث المركزي، وأن الركاب لا تجمع بينهم إلا صلات تعارف فقط، ولكن ما يلبث السرد أن يؤكد على تعاقدية الحدث الأساس، ووجود نوع من الترتيب المسبق للوصول إلى ذلك

المكان وأحداثه. فعن طريق أقوال (لمى) و(اميليا) تظهر عدم اعتباطية وصول هذه الشخصيات خاصة إلى السفينة. ويبـدأ الترتيب لهذا الحدث بمعرفة (لمى) عزم (عصام) على السفر على متن السفينة (الهركيوليز) إلى أوربـا، فتقـوم بإقنـاع زوجها (فالح) بالقيام برحلة بحرية، وهنا يقوم (فالح) بترتيب مجريات هذه الرحلة لإشباع رغبته في لقاء (اميليا)، والتـي توافق على السفر وتخبر صديقتها (مها) بهذه الرحلة، وتقوم (مها) بإقناع (وديع) بالقيام بهذه الرحلة معـا، ولكـن تنشـأ بينهما خلافات معتادة؛ فتتخلى (مها) عن السفر معه، لتسافر إلى مؤتمر طبي في فرنسا، على أن تقابله هناك. على هـذا النحو تتشكل سلسلة من التعاقدات التي تؤسس الأحداث.


عصام يقرر السفر
معرفة
ى
تقرر السفر
إقناع
فـــا
علاقة
الاتفاق
مع
تقرر
السفر
اميليا
إقناع
مها
علاقة
الاتفاق
مع
تقرر
وديع
التخلف عن السفر
تقرر السفر

بسبب من هذه التعاقدات المشكلة للحدث الأساس ينْتِج المتخيل السردي تشعباته على جميع المستويات، ويخلق ضروب العلاقات. ومع هذا التشعب في الحدث، تخلق الرواية المسرح/المكان الذي تجري فيه الأحداث (السفينة)، فتتم تهيئة هذا المكان بوضع خريطة جغرافية لمدارات الأحداث فيه، فنجد القمرات المتجاورة ومقدمة السفينة والمطعم والبار...، إلى جوار البحر كمكان ضام للسفينة يؤثر فيها. ثم تأتي ضروب العلاقات بين الشخصيات/أطراف التعاقدات لتخلق هي الأخرى أماكن جديدة، من خلال عمليتين:

- **التذكر**: وهنا يتم وصف أماكن مغايرة للسفينة، تخص ذكرى كل شخصية، مثل بيروت وبغداد والقدس وأكسفورد...
- **النزول**: النزول من السفينة أثناء التوقف يخلق أحداثًا وأماكن، على هذا النحو:

- النزول إلى الإسكندرية يؤدي إلى وصف الكورنيش والبلاجات والمقاهي.

- النـزول إلى أراكليون يؤدي إلى وصف معالم أثرية في جزيرة كريت، (قصر مينوس – متاهة المينوتور – جزيرة أركايا)
- النـزول إلى نابولي يخلق كثير من الأماكن، مثـل وصف بيت آكسل بطل الحرب والسـلام – وكـأن عصام يصفه ليعكس صورته من خلالـه – الفنـدق الذي أقام فيه فالح مع اميليا، وغيرها من الأماكن.

إن الامتدادات السردية للأحداث وتفريعاته تتوالد دائما من حركة الشخصيات داخل الأماكن، فكل مكان يخلق سلسلة من الأوصاف تمثل موضوعات للتحاور [(1)]. ولكن الوصـف لا يأتي غُفلاً بل تصاحبه وظائفه على صعيد الأحداث. ومن هنا يظهر تواتر التغييرات الخالقة للأماكن والقوانين الناظمة لها باعتبارها تضمن تلاحم البناء الروائي، وإن كانت تسهم أيضا في بطيء الإيقاع الروائي (للسفينة)، نظرا لتعدد الأوصـاف

---

(١) حول العلاقة بين الوصف وبنية التركيب السـردي القـائم علـى التوسيع بواسطة الإسناد والعطف المرتبط بمكان أو شخصية انظر:

- Philippe Hamon: what is a description in French literary theory today.p.١٤٩: ١٥٢.

وكثرتها، إضافة إلى حركة الاسـترجاعات علـى الصـعيد الزمني، التي تشغل حيزا كبيرا من الخطاب الروائي.

(٢-٣) زمكانية الاسترجاع ورمزية التوازيات

تتشكل الأبعاد الزمنية في الرواية بواسطة حركتين للزمن؛ زمن تقدمي خطي يسير في صيرورة مستقيمة، وزمن آخـر ارتجاعي تذكري متعرج. ويتداخل كل منهمـا داخـل بنيـة الحكي عن طريق جدلية تضـفر الحاضـر بالماضـي. ولا تتكون هذه الجدلية إلا داخل الحدود المكانية؛ فالزمن التقدمي الخطي يرتد إلى حركة السفينة في تقدمها، والـزمن الآخـر الارتجاعي التذكري القائم على الاستعادة، تحمله إلينا الأماكن التي يتم تذكرها داخل السفينة.

هناك إذن حركة مركزية للسرد تقوم على سـرد حكايـة أولى[١] متصلة داخل السفينة تتحدد بسبعة أيام، تمـر فيهـا

---

(١) نعتمد في هذا الصدد على نظرية جيرار جنيـت حـول الـزمن وعلاقته بالأحداث وتشكيل المفارقات بين زمن القصة وزمن الحكايـة. انظر:=

السفينة بأكثر من مدينة على شاطئ المتوسـط، بدايـة مـن إقلاعها من بيروت وحتى توقفها في نابولي. ولكن الحكايـة الثانية – أو بالأحرى الحكايات – التي تقـوم علـى أبعـاد استعادية تطول أو تقصر تحطم استمرارية الحكاية الأولـى، وتخلق فيها عدة مفارقات زمنية، وإن كان كل من الحكايتين تخضعان للإطار المكاني، والذي يتشكل مختلفًا عن طريـق اختلاف الزمن.

فالزمن المستمر في السفينة يمر سرديا بواسطة التحديدات المكانية، والتي تحمل عبء إبرازه في تقدمـه أو سـكونه؛ فالأيام السبعة التي تستغرقها الرحلة، تتضخم بفعل الوصـف المستمر للأماكن والشخصيات. وقد يأتي هذا الوصف ليحدد الملامح المكانية على السفينة، أو لتحديـد ملامـح المكـان خارجها عند النـزول في إحـدى المـدن. وعـن طريـق التحديدات الداخلية للسفينة، يتم التعبير عن مـرور الـزمن بتغيير أماكن الوصف التي يتم فيها الحـدث؛ فمـن خـلال وصف (القمرات) التي تسكن فيها الشخصـيات وعمليـات

=- Gerard Genette:Narrative disourse. An Essay. in mthod. Conel university press. Ithaca, New York. ١٩٨٠. p. ٨٧: ٩٠.

الدخول والخروج منها، إضافة إلى وصف تردد الركاب على أماكن السفينة الأخرى مثل: مقدمة السفينة والمطعم والبار... الخ – يأخذ كل مكان إطاره الزمني.

أما على صعيد الأماكن الخارجية، والتي تنشأ من خـلال عمليات مغادرة السفينة، فإنها تقدم أماكن مغايرة، تعبر عـن أبعاد أكثر اتساعا، إذ نجـد وصـف المـدن (الإسـكندرية/ اراكليون/ بيريوس/ نابولي)، أو الأماكن العامة (المقـاهي/ الملاهي..)، فمن خلال التعارض بين الزمن داخل السـفينة وخارجها، يتشكل التعارض بين الأماكن الضيقة (مثل وصف القمرات) والأماكن المتسعة (المدن).

وتُحدِثُ آلية الاسترجاع ثغرة زمنية فـي نطـاق البنيـة الأساس للحكاية الأولى، فعن طريـق تـدفق تيـار التـذكر وعمليات الاستعادة للماضـي (الفـلاش بـاك Flashback) ودخول الارتدادات، يبطئ الإيقاع الراوائـي مـن الحركـة المستمرة للزمن الحاضر، ليقتحم الماضي. وتتفاوت حركـة الاستعادة للماضي من حيث المسـاحة التـي تشـغلها فـي الرواية، فبعضها لا يتجاوز الإشارة العابرة، وبعضها الآخر يشغل مساحة كبيرة، تشكل بؤرا مِفْصلية بارزة في السرد.

وتقـوم الاسـترجاعات [1] الطويلـة بـإبراز ماضـي الشخصيات وتاريخهم على نحو مفصل، بمـا يعنـي أيضـا التعرض بشكل مفصل كذلك للأماكن التي يرتبط بهـا هـذا الماضي، والتي جرت أكثر أحداثه فيها. ونجد الاسترجاعات الطويلة تتركز في خمس مواضع في الرواية إجمالاً، وتحتل كما كبيرا من الحيز الروائي نسبيا.

ويمكن بلورة هذه الاسترجاعات الخمس على هذا النحو:

- استرجاع وديع لإقامته فـي (القـدس) وعلاقتـه بصديقه (فايز).

ويشغل الصفحات من ٤٩ إلى ٧١.

- استرجاع عصام لعلاقته بلمى أثناء الدراسة فـي أوربا.

ويشغل الصفحات من ١٥٩ إلى ١٦٣.

- استرجاع عصام لعلاقته بلمى وجريمة والده.

---

(١) حول اهتمام جبرا بأسلوب (فيض الذاكرة) في أكثر مـن روايـة انظر: د. مصطفى عبد الغني: الغيم والمطر، الرواية الفلسطينية مـن النكبة إلى الانتفاضة الهيئة المصرية العامة للكتاب. ٢٠٠٣م. ص ٤٤ وما بعدها.

ويشغل الصفحات من ١٦٤ إلى ١٦٩.

- استرجاع اميليا لكيفية بدء علاقتها مع فالح.

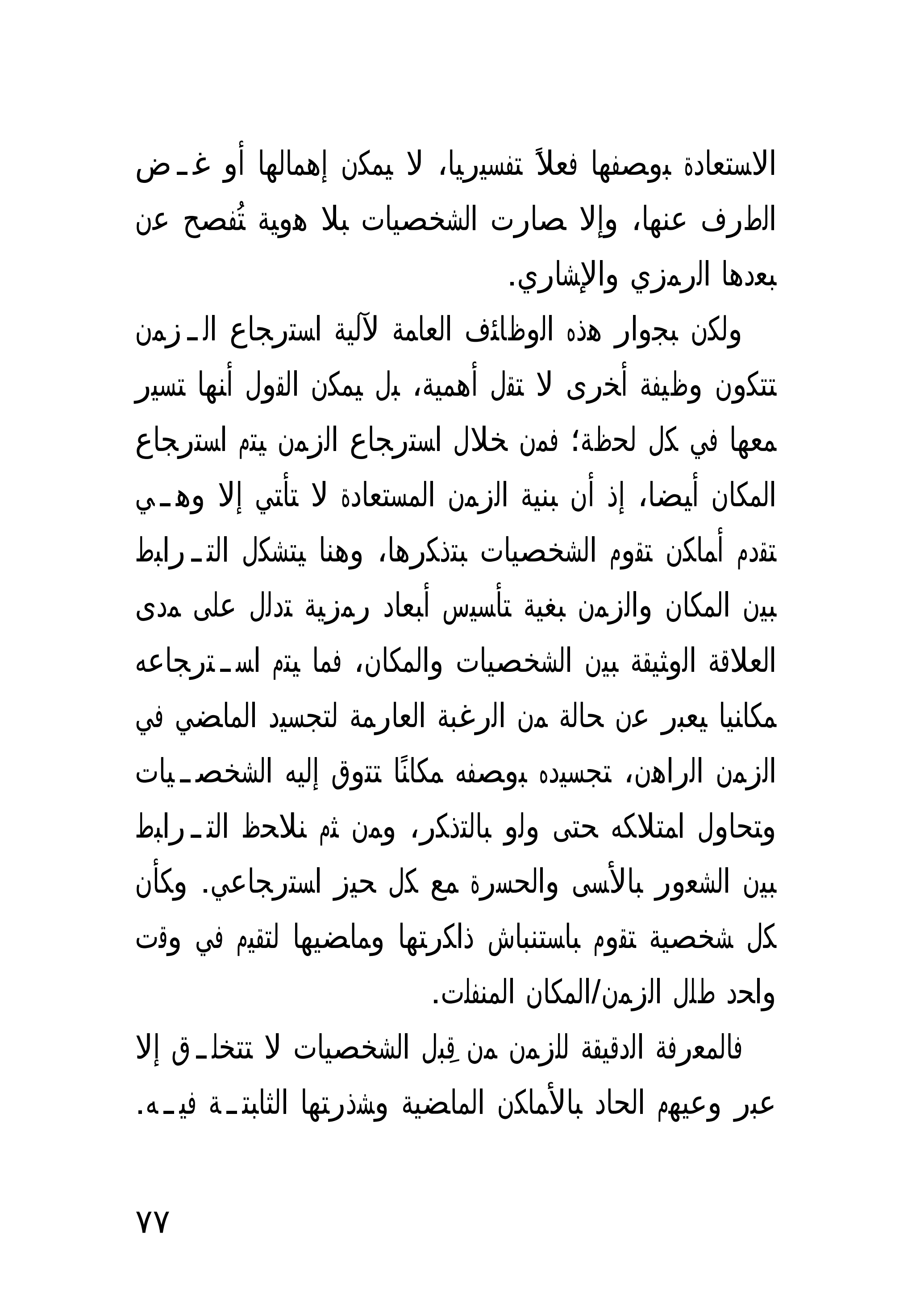
ويشغل الصفحات من ١٨٩ إلى ١٩٢.

- مذكرات فالح ورسائله بعد موته (وتقوم اعتباريا على الاسترجاع).

وتشغل الصفحات من ٢١١ إلى ٢٢٢.

لو جمعنا الصفحات التـي تشـغلها الاسـترجاعات السابقة، لوجدناها تقترب من (٤٩) صـفحة، تمثـل تقريبـا (خمس) الفضاء الروائي (٢٤٠ صفحة). ومعنى ذلك بروزها النوعي والفني داخل الرواية، والذي يعبـر عـن أسـلوبها السردي، فمن خلال الاسترجاعات تصوغ الروايـة تـاريخ الشخصيات وماضيهم، حتى تضئ من خلالها الزمن الراهن القائم على النـزع إلى السفر، والذي تختلـف أسـبابه مـن شخصية لأخرى. ومن ثم كانت هذه الاسـترجاعات تتميـز بعرض وضعية كل شخصية السابقة على ركـوب السـفينة بصورة مستقلة.

وتنشأ من جراء سعة هذه الاسترجاعات نزعة إلى إبطاء الإيقاع السردي، ومشارفته الهدوء، ومن هنا تتبلور حركـة



الاستعادة بوصفها فعلاً تفسيريا، لا يمكن إهمالها أو غض الطرف عنها، وإلا صارت الشخصيات بلا هوية تُفصح عن بعدها الرمزي والإشاري.

ولكن بجوار هذه الوظائف العامة لآلية استرجاع الزمن تتكون وظيفة أخرى لا تقل أهمية، بل يمكن القول أنها تسير معها في كل لحظة؛ فمن خلال استرجاع الزمن يتم استرجاع المكان أيضا، إذ أن بنية الزمن المستعادة لا تأتي إلا وهي تقدم أماكن تقوم الشخصيات بتذكرها، وهنا يتشكل الترابط بين المكان والزمن بغية تأسيس أبعاد رمزية تدال على مدى العلاقة الوثيقة بين الشخصيات والمكان، فما يتم استرجاعه مكانيا يعبر عن حالة من الرغبة العارمة لتجسيد الماضي في الزمن الراهن، تجسيده بوصفه مكانًا تتوق إليه الشخصيات وتحاول امتلاكه حتى ولو بالتذكر، ومن ثم نلاحظ الترابط بين الشعور بالأسى والحسرة مع كل حيز استرجاعي. وكأن كل شخصية تقوم باستنباش ذاكرتها وماضيها لتقيم في وقت واحد طلل الزمن/المكان المنفلت.

فالمعرفة الدقيقة للزمن من قِبل الشخصيات لا تتخلق إلا عبر وعيهم الحاد بالأماكن الماضية وشذرتها الثابتة فيه.

يقول باشلار (في بعض الأحيان نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن، في حين أن كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الإنساني الذي يرفض الذوبان، والذي يود حتى في الماضي، حين يبدأ البحث عن أحداث سابقة أن يمسك بحركة الزمن. إن المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها، يحتوي على الزمن مكثفًا. هذه هي وظيفة المكان) [1].

والرجوع إلى الاسترجاعات يؤكد على الوظيفة التثبيتية للزمن من خلال المكان، بغية التعبير عن الأسى لفراقه، ومحاولة استجماع شظاياه؛ فاسترجاع وديع – المفرط في طوله – لكفاحه في القدس ووصفه لمشهد القتال مع اليهود، وكذلك وصفه لبيته أو الشوارع والجبال في مدينته، إنما هي حالة من استعادة الماضي في الحاضر، بواسطة الحنين إلى المكان ورمزيته الدالة على الصمود. وحين يسترجع عصام علاقته مع لمى أثناء الدراسة، يذكر كل مكان كان بمثابة الرحم الجامع لهما معا. وحين يذكر عصام أيضا جريمة والده يطيل في وصف بيته أثناء وجود الأب وغيابه. نفس الأمر

(١) غاستون باشلار: جماليات المكان، ص٣٩.

اميليا التي تسترجع مع بيروت علاقتها الحميمة مع فالح وهي في ذروة تألقها في مقابل علاقتها الآنية معه المشارفة على الأفول. ومن هنا يتشكل الزمن على اعتباره ذكرى لمكان يرتبط بعاطفة وجو نفسي له هيئة خاصة.

وإذا كانت الاسترجاعات تقوم بهذه الوظيفة السابقة، فإن المقاطع السردية التي تقوم بتلخيص الحدث وإجماله تشير إلى وظيفة مقاربة. بل يمكن القول أن (المجمل) في رواية السفينه استرجاع قصير لفعل زماني/مكاني سابق. إذ أن المقاطع القائمة على (المجمل) تستعاد فيما بعد على نحو دوري، ولكن بتفصيلات مغايرة. مثل المقاطع السردية الخاصة بتذكر عصام للمى وإجماله علاقتها معه، وذكره لأبيه، ووصف وديع لمجمل ما وصل إليه من سفر واغتراب.

عند هذا المستوى تتكون الاسترجاعات لتحطم صيرورة الزمن الخطي للحكاية الأولى – زمن السفينة في استمراره – لتعيد تكوين شظايا الماضي وأجزاءه المكانية. لكن ثمة تساؤل يطرح نفسه حول العلاقة بين الحكايتين أو الزمنين، كذلك علاقة الأماكن في كل منهما. وهنا لابد أن نشير إلى

وجود قدر كبير من التشابك والتعالق بين الأزمنة والأمكنـة، هذا التشابك يظهر من خلال حركة الاسترجاعات الداخليـة التي تحدث أثناء الحكاية الأولى، أي فعل التذكر حين يتشكل غير منفصل عن حركة السرد المستمر، حيث يستولد السرد (الماضي) من فعل آني (حاضر). وعبر حدث/مكان موجود داخل الأبعاد الزمانية للسفينة يتم استرجاع حدث/مكان آخـر ماضي. ومن هنا تنشأ عمليات التداخل فـي تعبيرهـا عـن التراسل بين الماضي والحاضر، ولكن هذا التراسـل لـيس مجانيا بل له وظيفة سردية، إنه ينهض بإقامـة التوازيـات الرمزية بين الأماكن والأزمنة. وهذا ما يشير إليـه الرسـم التالي، فالأوصاف على الطرف الأيمن تدل علـى وصـف مكان/زمن داخل السفينة، والطـرف الآخـر يشـير إلـى مكان/زمن ماضي.

- وصف البحر	←	تذكر (ى) .
- ظهور (ى) على السفينة	←	تذكر مغامرته معها (بيت) صديق .
- وصف وجه اميليا	←	وصف وجه (ى) .
- وصف البحر بالسواد	←	تذكر مغامرته معها (حقل مهجور) برودة ا و
- وصف القدس	←	وصف امرأة (ق) .
- وصف النوارس البحر	←	وصف النوارس بغداد .
- وصف ا حيم (الابتعاد عن الوطن)	←	وصف السفر والسفينة .
- وصف (السفر/ا رب) (خروج)	←	وصف (الرحالة الأجانب) (دخول) .
- وصف الوضع السياسي	←	مود يتذكر حكايته حول (بلع ا وسى) .
	←	وديع يتذكر جهاده القدس مع فايز .
	←	فا يتذكر مطاردة الكلاب له بغداد .

- وصف العاصفة	←	هياج مود وظهور (ر العجمي) .
	←	دخول عصام على ى القمرة .
	←	وصول برقية (مها) .
- وصف الإ ان	←	انتحار مسافر .
	←	فا يتكلم عن الانتحار .

تُظهر التعالقات بين الأزمنة والأمكنة السابقة وجود ظلال إيحائية تبرر تتابعها على هذا النحو، حيث يقـوم الوصـف اللاحق بتفسير السابق، من خلال التداخل معه أو التعارض. وتؤدي هذه التعالقات إلى عقد توازيات زمنية ومكانية عـن طريق النقلات الزمكانية بين الحاضر والماضي، بما يخلـق عمليات مستمرة من التراسل، فوصـف البحـر واسـتدعاء أسطورة (أفروديت) يتوازي معه تذكر لمى، وظهور لمـى على السفينة يخلق سيلاً من الاسترجاعات. ووصف عصـام للنوارس في البحر يعيد إليه ذكرى النوارس في العـراق...، وإلى جوار ذلك تقوم التوازيات بعرض أكثر من وجهة نظر إزاء عنصر واحد، فوصف الوضع السياسي (فـي الـزمن الحاضر داخل السفينة) يضغط على محمود ووديـع وفـالح لاستعادة موقف كل وحد منهم إزاء السـلطة فـي صـورة مواقف زمكانية.

وقد تقوم التوازيات بين مواقف داخـل السـفينة أيضـا. وكأنها تُظهر الأجواء المحيطة بالأحداث وتمهد لها، فوصف العاصفة وهياج السفينة يتوازى معه هياج شهوة عصام إلـى لمى، ومحاولته الانفراد بها في القمرة، وكذلك هياج محمـود

الراشد وثورته الهستيرية بعد رؤية أحد معذبيه في السجن (نمر العجمي)، وفي هذا الجو العاصف تأتي برقية مها إلى وديع أيضا.

(٢-٤) المكان والسلطة وتشكيل الأصوات

تُقيم رواية السفينة حوارا بين بنية الداخل المتخيل والخارج الواقعي، عبر التراسل المقنن والمحسوب لأنماط الوعي التي تعبر عنه الشخصيات، وما تشير إليه هذه الأنماط في الخارج النصي، من صراعات وتوجهات وتحيزات، تتجمع أغلبها حول القطب (المكاني)، الذي يمثل العصب الرئيس لتكوينات التشخيص الروائي. وهذا التقاطع بين الداخل والخارج يتشكل في بؤرة السرد الروائي، ومقاطعه الوصفية، على نحو تعبر فيه كل شخصية عن أيديولوجيم خاص بها تستدعيه من الخارج وتتشكل به؛ فالأيديولوجيم كما تؤكد (جوليا كريستيفا) نقطة لعبور الخارج في الداخل؛ إذ يعبر عن (تلك الوظيفة للتداخل النصي التي يمكننا قراءتها (ماديا) على مختلف مستويات بناء كل نص

تمتد على طول مساره مانحـة إيـاه معطياتـه التاريخيـة والاجتماعية) [1].

فإذا عدنا إلى الرواية نجد تَشكل الخارج عبـر الـداخل الروائي، من خلال التقنية السردية؛ إذ لا يتم اختزال السـرد الروائي في صوت واحد، يقيم رؤيا واحدة للعالم الذي يتأمله، بما يؤدي إلى مصادرة الرواية على وعي واحد، بل يتمفصل السرد إلى عدة أصوات، تقدم أشكالاً من الوعي الاجتمـاعي والسياسي والتاريخي إزاء (المكان). ومن ثم يفـرز العـالم جوهر (الحوارية) التي أشار إليها بـاختين، حـين تصـبح الرواية (تتبنى لا بوصفها وعيا واحدا وتاما يتقبل موضوعيا أشكالاً أخرى من الوعي، بل بوصفها تأثيرا متبادلاً تاما لعدد من أشكال الوعي التي لم يصبح منهـا موضـوعا (object) للآخرين حتى النهاية) [2].

---

(١) جوليا كريستيفا: علم النص. ص ٢٢.

(٢) ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي. ترجمة: د. جميل نصـيف التكريتي. مراجعة: د. حياة شرارة. دار توبقال للنشـر – المغـرب، بالاشتراك مع دار الشؤون الثقافية العامـة – العـراق.ط١ – ١٩٨٦. ص٢٦.

فعلى الرغم من أن السفينة تقـوم بتـرهين الأصـوات/ الشخصيات في حيز مكاني جامع، وتتكفل بوضـعها فـي صيرورة خطية أي الآن/هنا. إلا أن هذا الترهين يؤدي إلـى إبراز وجهات نظر الشخصيات، وأنماط وعيها المختلـف.أي أنها تعد مسرحا لاعتمال الأصوات بواسطة التجاور المكاني والتفاعل الحواري.كذلك فإن السفينة وإن دلت على حركـة آنية، فإنها أيضا تشير إلى حركة سابقة عليها، والتي تمثـل في بعدها الأولي أسباب ودوافع الشخصيات للوجود في ذلك المكان، والتي تتجمع أغلبها حول البعد المكاني السابق علـى السفينة الطارد والدافع إلى الهرب، ومحاولة الخلاص.

المسح الأولي لجنسيات الشخصيات، على اعتباره يكشف عن حدود المواطنة، بما هي ذات دلالة مكانية تحـدد هويـة الفرد – يبرز التجاور بين شخصيات عربية وأوربية (تعـود إلى حوض البحر المتوسط)، فإلى جوار وديع الفلسـطينى، وعصام وفالح ولمى من (العراق)، نجد مها ويوسـف مـن (لبنان)، ومحمود (دمشق/سـوريا)، وبجانـب الشخصـيات العربية نجد شخصيات غربية، فاميليا من (إيطاليا)، وجاكلين (فرنسا)، وفرنندو (إسبانيا).

ولكن هذا التجاور يكشف عن حركة عكسية للسير نحـو المكان/الوطن؛ فإذا كانت الشخصيات الغربية تسير في اتجاه العودة إلى الوطن، فعلى النقيض يسير (العرب) فـي اتجـاه السفر، والابتعاد عن الوطن، بخفيات مختلفة. ومن الملاحـظ على الشخصيات العربية اختيارها من فئة اجتماعية واحـدة، لا تشير إلى التنوع أكثر من التقارب؛ فجميعهم يندرج ضمن الشريحة الاجتماعية ذات الثقافة، التي تصل إلى حد النخبـة العربية، وهو انتقاء لا يغادر تشـكيلات الشخصـيات فـي روايات جبرا، فأبطال روايات جبرا كما يقول (روجر ألن): (من المثقفين غالبا: كتاب، فنانون، أعضاء في طبقة النخبـة الاجتماعية [..] وهم يعيشون حياة اغتراب ويطمحون، سواءا كانوا فلسطينين أو غير فلسطينين، لوجود جديد أفضل لكـي يهربوا من مشكلات الحياة المعاصرة في المجتمع العربـي)[١].

(١) روجر ألن: الرواية العربية، مقدمة تاريخية ونقدية. ترجمة: حصة منيف.المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيـروت.ط١ – ١٩٨٦م. ص ٧٠.

نخبوية الشخصيات الروائية تعمل على ترسيخ وعي أمثل قادر على بلورة أفكاره إزاء مشكلاته المكانية في الأسـاس، فمن خلال المهندس والاستاذ الجامعي والطبيـب و التـاجر والشاعر، يتم ترسيخ العلاقة بين المكان والفرد مـن خـلال التأكيد على دور السلطة في الاستحواذ على المكان/ الوطن، سواء أكانت سلطة الداخل الديكتاتورية أو سـلطة الخـارج المغتصبة للأرض وحقوق المواطنة، وإزاء هذه السلطة لـن يكون إلا الهروب إلى المكان اللامتناهي (السفينة/البحر) الذي لا يخضع لأي نوع من السلطة، بغية (الإفلات مـن سـطوة السلطة، وابتكار قيم جديدة، وامتحان قدرات الذات) [1].

ضروب متنوعة من السلطة تشكل وعي هؤلاء العـرب بمكانهم، فكل شخصية تعيش حالة من الانفصال المكاني عن الوطن، يكمن خلفها مظهر من مظاهر السلطة التـي تُغيّـب مفهوم الحرية، وشروط الإقامة، ومن ثم كان هـذا الإيقـاع اللاهث والمتغير للأماكن بمثابة إشارة سيميائية إلى البحـث المستمر عن الاستقرار مرة أخرى.

---

(١) د. سيزا قاسم: القارئ والنص، العلامة والدلالة. المجلس الأعلـى للثقافة – مصر ٢٠٠٢م.ص٤٥.

فوديع عساف (الفلسطيني) يتحرك في بعـد دوري ينشـد العودة إلى وطنه، يتنقل بين البلاد العربية من (الكويت) إلى (بيروت) بحثًا عن المال ظاهريا، وهو يخفي حنينه إلى وطنه الذي حرمه منه الاحتلال الصهيوني، وحتـى انتقالـه إلـى السفينة لم يكن إلا بحثًا عن عودة ظافرة بالمرأة/ مها ليقـيم في القدس. فطوال الرحلة يتذكر طفولته في القدس وما حدث فيها من مأساة أدت إلى رحيله، يتذكر كفاحه مع صديقه فايز الذي قُتل على يد الاحتلال، وبيته المهجور. وفي نفس الوقت يحلم بشراء الأرض في القدس، ومواصلة الكفاح.

وعصام السلمان (العراقي) يتنقل بين بيـروت وانجلتـرا وايطاليا هربا من موطنه، وسلطة العشائرية المسيطرة عليه، تلك العشائرية التي تفرق بينه وبين لمى، لقد قتل الأب واحدا من عشيرته بسبب أرض له فى لواء الكوت، فدفعت الأسرة كلها الثمن، تشرد الأب وهرب، وصارت الأسرة بلا عائـل، وتبلغ ذروة المأساة حين يعرف أن المقتول يمتد بصلة قرابة بعشيقته (لمى)، وهنا يتحول الجمع بين بغـداد ولمـى إلـى نقيضين لا يجتمعان في وعي عصام.

ومحمود الراشد (السوري) الأستاذ الجامعي، ينتقل إلـى (ليون) ليعمل بها أستاذًا، بعد معاناة طويلة مع السياسة؛ فقـد تجرع في وطنه كل صنوف التعذيب والتنكيل في السـجن، والذي خلق في وعيه كابوسا، يطارده أينما ذهب،حتى فـي السفينة يظهر أحد معذبيه (نمر العجمي) ليعيده مرة أخـرى إلى هذا الكابوس.

أما فالح حسيب (العراقي) الذي أبعد عن أرض له في أبي الخصيب في شط العرب، فيحمل في داخله وعيا حـادا إزاء المكان والعالم، إزاء السلطة التي تطارده وتحد من حريتـه. يقول:

" إنني أرفض العـالم الـذي لا
يتيح لـي أن أرفـع صـوتي
محتجا، أو مطالبا، أو مصـرا
علـــى إنســـانيتي، دون أن
يضـــربني علـــى رأســـي "
(ص١٢٥)

وتحول رفضه للمكان إلى رفض للحيـاة كلهـا وللعـالم بالانتحار.

" نظر إلى العالم فوجده كرة
مليئة بغاز سام خبيث الرائحـة
تفش رويدا تحت أنفه، فركلها
بقدمه إلى حيث ألقـت، وأكـد
بذلك على أنه يـرفض، كمـا
شاءت إرادتـه أن يـرفض "
(ص١٢٧: ١٢٨)

ولا يتوقف التغاير بين الشخصيات عنـد حـد اخـتلاف الأسباب الباعثة على الهرب من المكان، بـاختلاف أنـواع السلطة الهيمنة. بل يمتد هذا التغـاير إلـى أنـواع الـوعي الساعية إلى استرداد هذا المكان والعـودة إليـه، أو علـى مستوى تحديد السلطة الأولى بالمواجهة، ومن هنـا تشـكل الشخصيات أفقًا للتعارض والتقـارب، الحركـة والسـكون، الداخل والخارج، البقاء والفناء. فنجد التقارب بـين عصـام ووديع، والتعارض بين وديع وفالح، وفالح ومحمود أيضـا، وهي تعارضات وتقاربات ذات طبيعة مكانية.

فالتقارب بين (عصام ووديع) تقارب في السعي الدائم نحو الأرض والحنين إليها، فكل طرف مرآة لوعي الآخـر إزاء

المكان/ الوطن، ولكـن التقـارب بينهمـا يمتـزج أيضـا بالتعارض، وديع عساف لا يكف عن ذكر أرضه في هـوس صوفي، في حين يغيب وعي عصام بأرضه من خلال حديثه المتواصل، والذي يصـف الأمـاكن الغربيـة ذات البعـد المتوسطي المفعم بالأساطير، ليجسد معاناته وترحلاته. لقـد أفضى هذا التعارض إلى حركة شبه معكوسة، علـى هـذا النحو:

وديع ← العــو ← الأرض

عصام → ا ــر → الأرض

وديع عساف يوضح هذا التعارض حين يقول لعصام:

(أركض باستمرار تجاه أرضي

[...] وأنت تـرفض أرضـك)

(ص٨٣).

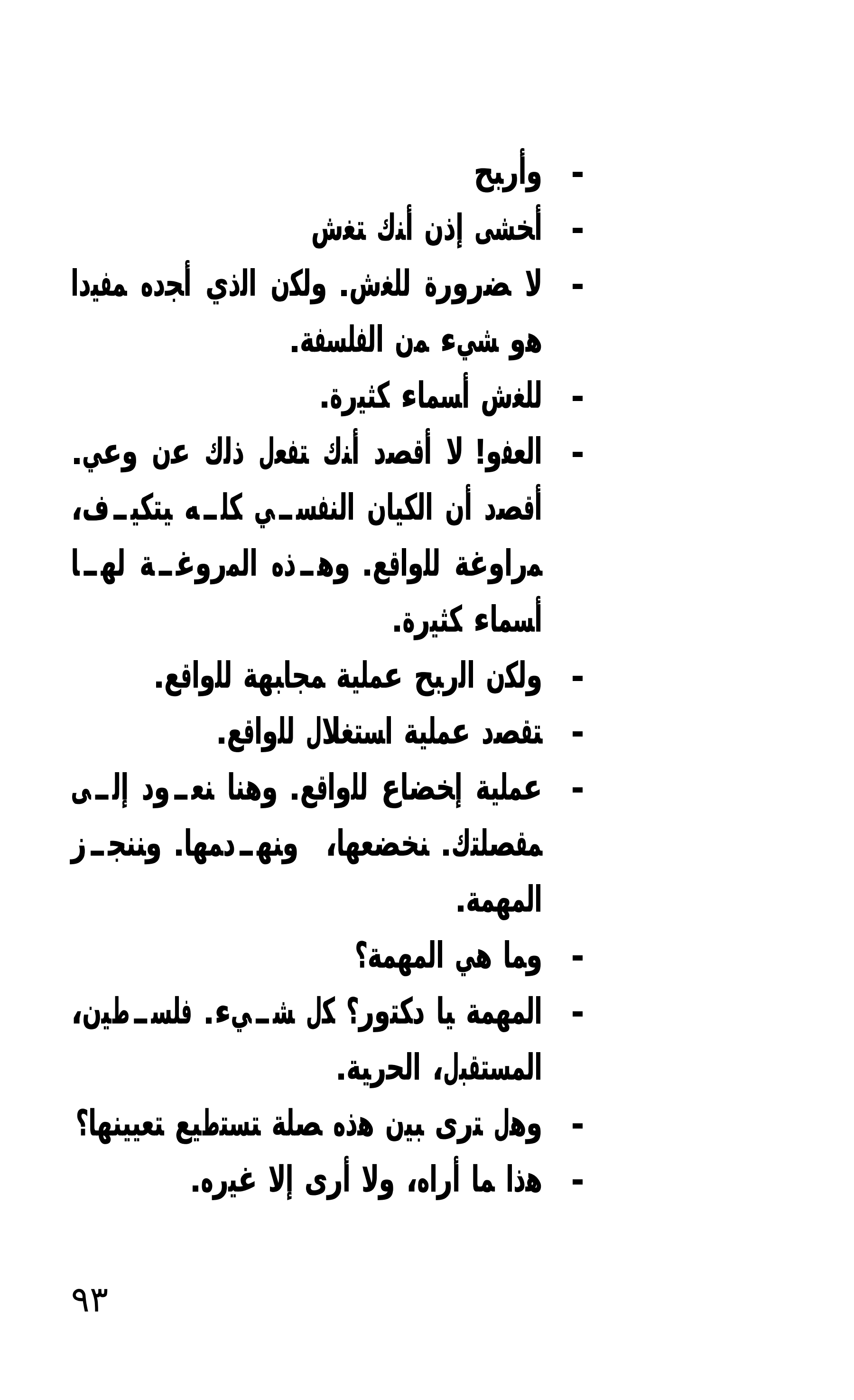
كان وديع عساف يحشد نفسه للرجوع والعودة، حتى ولو اقتضى الأمر التضحية والموت. ولكن ما يلبـث أن يسـترد عصام وعيه بالعودة من خلال شوقه إلى لمى/ بغداد.

وعلاقة (وديع بفالح) تأخذ صورة التعارض، شهوة وديع إلى الحياة في أرضه، في مقابل شهوة فـالح إلـى المـوت

والانتحار، الحلم المتفائل في مقابل الرؤيا العدمية، محاولـة التغلب على الواقع واخضاعه مقابل الوقـوع فـي براثنـه. الحوار التالي يوضح هذا التعارض، بين عصام وفالح والذي يحكيه لنا عصام.

" "إننا في حالة يرثى لهـا"
يقول."ولكن تغيير هذه الحالـة
رهن بنا"، أقـول. " نتفـاءل،
ونحن في طريقنا إلى المقصلة؟
"يقول." أتفـاءل؛ لأن أمامنـا
مهمة هائلة يجب أن ننجزها، "
أقول "

- **والمقصلة؟**
- **نهدمها**
- **لأن المهمة الهائلة في انتظارنا؟**
- **كميناء نحن مسرعون إليه.**
- **أحلم**
- **لا بأس أن أحلم. ولكن القضية حسـابية صرف.**
- **أهكذا تجري حساباتك التجارية؟**



- وأربح
- أخشى إذن أنك تغش
- لا ضرورة للغش. ولكن الذي أجده مفيدا هو شيء من الفلسفة.
- للغش أسماء كثيرة.
- العفو! لا أقصد أنك تفعل ذلك عن وعي. أقصد أن الكيان النفسي كله يتكيف، مراوغة للواقع. وهذه المروغة لها أسماء كثيرة.
- ولكن الربح عملية مجابهة للواقع.
- تقصد عملية استغلال للواقع.
- عملية إخضاع للواقع. وهنا نعود إلى مقصلتك. نخضعها، ونهدمها. وننجز المهمة.
- وما هي المهمة؟
- المهمة يا دكتور؟ كل شيء. فلسطين، المستقبل، الحرية.
- وهل ترى بين هذه صلة تستطيع تعيينها؟
- هذا ما أراه، ولا أرى إلا غيره.

- **والمقصلة؟**
- **المقصلة، كما أفهمها، هي العدو**
- **اتفقنا إذن.**
- **دكتور هل حقًا اتفقنا؟)**

(١١٧: ١١٨)

إن الوعي الذي يصوغ صوت الدكتور فالح وعـي قـاتم إزاء الواقع، غير قادر على التكيف مع معطياتـه بسـلبياته العديدة، بل رفض أي مهادنة معه، أو عقد حد أدنـي مـن التلاقي يكفل ديمومة الحياة. ومن ثم يقع التدابر بين رؤيتـين للواقع، رؤيا تتفهم معطياته السلبية وتحاول الإنفـلات مـن وضوح كابوسيته الوحشية، وأخرى تعـي هـذه المعطيـات وتحاول الانفلات منها أيضا بطريقتها الخاصة في الهـرب/ الانتحار.

وعند هذا الحد يقع التعارض بين رؤى غير حالمة، قادرة على مجابهة الواقع، واخضاعه لمصالحها، والتـي يمثلهـا صوت وديع عساف، في مقابل صوت د. فالح حسيب، والذي يجعل من المقصلة الحتمية التي لا مناص منهـا ولا فـرار، حتى أصبحت لديه محاولات ردم الهوة مع هذا الواقع تَكّيُفًـا مع هذا الواقع، بل نوعا من الغش له أسماء عدة، تسلل إلـى

الكيان النفسي لوديع وأصبح قسما منـه. وهنـا يقـع لـب التعارض الصوتي بين فكرة الوجود والعدم، الاستمرار فـي العذاب وصولاً إلى أملٍ مرجو، أو القفز بعيدا عنه. أو كمـا يقول وديع (شهوة الحياة وشهودة الموت)، التي كـان مـن الممكن تصور توحدهما في ضوء تحول الموت إلـى فعـل إيجابي للمواجهة لا الهرب، من أجل إنجاز مهمـة مـا، لا الفرار من اعبائها الثقيلة.

وعلى هذا النحو لم يكن الاتفاق فـي تحديـد " العـدو " وهويته عنصرا للتقارب بين الصوتين، بقدر دلالتـه علـى التعارض وامتلاك كل منهما وعيا مغايرا في تحديده. فعـدو وديع في (الخارج) ينهش أرضه، أمـا عـدو فـالح فهـو (الداخل).

" – العدو؟

- أنت تفكر بالخـارج، وأنـا أفكـر بالداخل. من الصعب أن نتفاهم.

العدو في الخارج لابد من التهيؤ لـه.

طيب، اتفقنا. ولكن العدو في الداخل؟

الأنياب الصماء التي تطبق على لحمك

وأنت في طريقك إلى إنقاذ الذين هم على وشك الموت؟ " (ص١٢٠).

ويتشكل التعارض بين وعي محمود الراشد ووعـي فالح إزاء السلطة والمكان، باختلاف طرائق كل منهما فـي المواجهة، فالانتحار الذي يطرحه فالح باستمرار، و يرهص محمود بتحققه فعليا قبل وقوعه، يقع في نطـاق الخيـارات البعيدة تماما عن وعي محمود. فهو يؤمن بحتمية التغيير من خلال الثورة والنضال والتمرد. وكانت أفكاره تنصب علـى إيجاد تنظيم سياسي عربي يضم النخبة مـن المحـيط إلـى الخليج، يبلورون تفكيرهم اليساري في العواصم الرأسـمالية التي تتمتع بالليبرالية. وعلى الرغم من مثالية هـذا التفكيـر الذي يبدو وكأنه تبرير للهرب، إلا أنه يأخذ صورة مضـادة لوعي فالح العدمي.

لقد تنوعت هذه الأشكال من الوعي إزاء المكان وكيفيـة الوصول إليه مرة أخرى، وطرح كل منها تصوراته، ما بين مثالية وواقعية، إيجابية وسلبية تعبر عن الحيـاة والمـوت. ولكن لم يقترب فعليا من الوصول الأرض، أو هكذا تحـاول الرواية أن تشير عند نهايتها غير وديع وعصام.

(٢-٥) الأنثى ومكانية التوزيع الثنائي

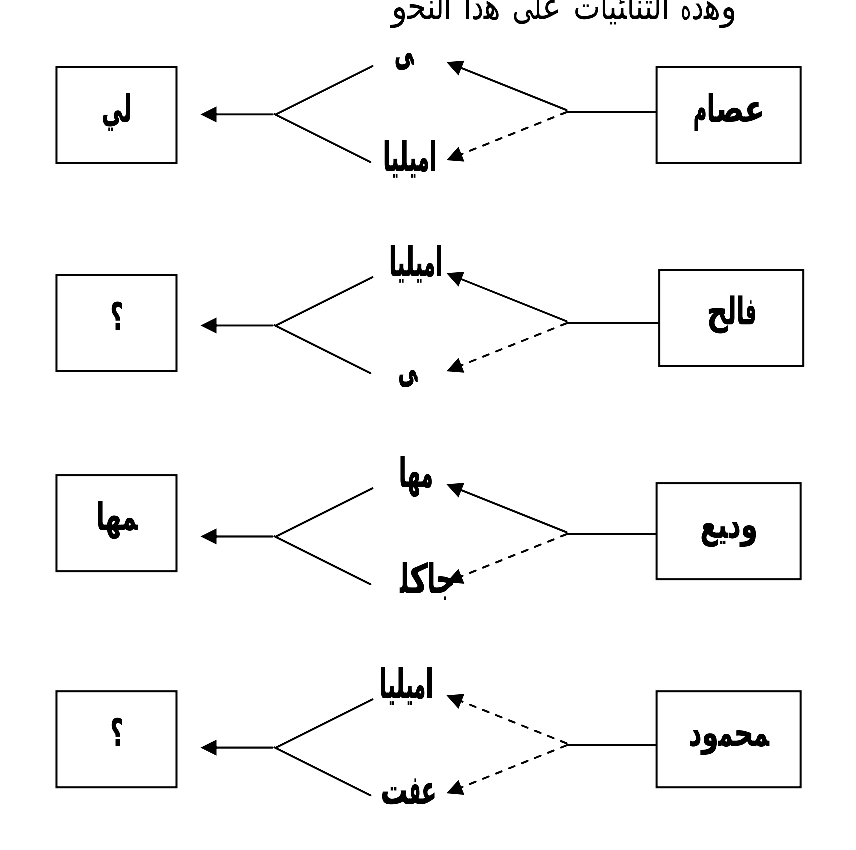
إن توزيع الشخصيات الذكورية في علاقاتها السردية مع الشخصيات الأنثوية يكشف عن جدل التمزق بين ثنائية الداخل والخارج، الماضي والحاضر، الهنا والهناك، الوقوع تحت عبء التجربة الماضية بكل تجلياتها وخلفياتها الملازمة للفضاء المكاني في حال تحوله إلى عنصر دافع للرحيل، أو في حال تحوله إلى عنصر جاذب لإشباع غريزة التناسي والتنائي.

ويكشف أيضا هذا التوزيع في صورته العميقة عن جدلية العلاقة بين الشرق والغرب؛ الشرق بكل ما يحمله في وعي الشرقي من تحولات سياسية واجتماعية واقتصادية أوقعت به في براثن التخلف والرجعية والاستبداد، أو صعيد تحوله إلى مطمع لقوى خارجية. كذلك ما يحمله الغرب على الجهة النقيضة من سمات الحرية والتحرر والاكتشاف.

وعند هذا الحد من إدراك هذه الجدلية، لن يكون من العسير تفهم ما يدل عليه نمط العلاقات الثنائية للشخصيات الذكورية مع الإناث؛ فكل واحد منهم تقريبا موزع بين أنثى شرقية وأخرى غربية، وكل ثنائية تجسد في بعدها العميق

حركة التجاذب والاستقطاب بين طرفين مغايرين، وفكـرتين متعارضتين.

وهذه الثنائيات على هذا النحو



توضح الرسوم السابقة أنماط العلاقات بين الشخصـيات الذكورية في رواية (السفينة) إزاء المرأة، وتكشـف للوهلـة الأولى عن وجود عناصر مشابهة وتضاد بين الشخصـيات الذكورية والأنثوية؛ ومن ثم فإن فحص عمليات التضاد بـين هذه الشخصيات من شأنه الكشف عن بنى الدلالة الكامنة.

فإدراك فاعلية التضاد antithesis بوصـفه أداة شـكلية يوضح الشفرة الرمزية التي يرتكـز عليهـا تكوينـه فـي تعارضات تؤدي إلى قيادة القراءة التأويلية نحو نقاط مِفْصلية داخل السرد؛ فإزاء هذه التعارضات (ينفتح فضاء كلي مـن البدائل والتنويعات أمام القارئ، إن تقديم بطلتـين، إحـداهما داكنة البشرة، والأخرى شقراء، يدفع الى الحركة؛ تجربة في التقدير الاستقرائي يعالق فيها القارئ بين هذا التعارض وبين التعارضات الموضوعية التي يمكن أن يكشف عنها: الشـر/ الخير، ممنوع/ مسـموح بـه، نشـيط/ خامـل، لاتينـي/ إسكندنافي، الجنس/ الطهارة، ويمكن للقارئ أن ينتقـل مـن تعارض إلى آخر؛ وأن يختبر هـذه التعارضـات أو حتـى

يعكسها، ويقرر صلتها ببنى موضوعاتية أكبر تضم نقـائض أخرى حاضرة في النص)[1].

إن النص التالي لوديع عساف يعبر عـن تلـك العلاقـة المتوترة الدالة على التمزق الداخلي الذي يعانيه الشـخوص تجاه الأنثى، في انشطارها الثنائي بين النقيضين وفي توحدها في كُل جامع لجوهر متعالي يتأبى على الإمساك به، مهمـا حاولوا التقرب إليه، أو العذاب في سبيله.

" أنا اتمتع بما يمزقني من
الداخل – بما يشـعرني بـأنني
أسير يمينًا وشمالاً فـي وقـت
واحد. أتدري؟ نحن معظمنـا،
كذلك الرجل الذي يحب امرأتين
في آن واحد، إحداهما سمراء،
والأخرى شـقراء. [..] هـذا
الرجل يرى في كل منهما مثال
الجمال الشهي، ويقرن بهما في
خلواته كل يتمناه في المرأة من

---

(١) جوناثان كلر: الشعرية البنيوية. ص٢٦٤.

كلاموأحاسيس، ويرى نفسـه
متنقلاً بينهما، يقبل الواحـدة،
ولعاب الأخرى ما زال نديا على
شفتيه. وهو يظن أن الواحدة لا
تعرف بالأخرى، وأن لعبته سر
من أسراره. غير أنه في ساعة
شيطانية من الخيـال، يراهمـا
تتحـدان فـي غـزل غريـب.
تضـحكه الفكــرة، وتقلقــه،
وإذا هو يوما يكتشـف أنهمـا
تفعلان ذلك بالضبط [..] هكذا
نحن نتمزق باسـتمرار، بـين
الأشياء التي نحبها، أو نتـوهم
أننـــا نحبهــــا، والتـــي
تحب نفسها وتتمسك بمنطقهـا
الخـــاص " (ص ٧٧: ٧٨).

إن جاكلين لم تكن بالنسبة لعصام إلا نزوة مسافر، وكأنها تقوم بدور المرشد السياحي

" كما عصام والآخرين، كما بركاب السفينة كلهم، كنت أطهر روحي من خطيئتي مع مها – أو خطيئتها وخطيئتي معـــا " (ص ٢٧٤).

ولم تكن علاقة عصام باميليا إلا مجرد ستار يتخفى وراءه كل طرف بغية إخفاء علاقته السرية؛ فعصام يأخذ من اميليا حجابا لإخفاء علاقته بلمى، بينما تخفى اميليا في علاقتها المباشرة معه، علاقتها الخفية مع فالح. فهو يشغل بها نفسه عن لمى، بشئ من الإصرار، وكثير من اللؤم، وهي تفعل نفس الشيء، يقول عصام واصفًا هذه العلاقة:

" لقد بدأنا نلعب لعبة العشاق – عشاق السفرات الملاح القصار. فإذا وضعت يدي على يدها، أدارت كفها لتلامس كفي. وإذا دنوت منها. دنت بخدها أكثر لانشق عطرها. [..]، دفنتُ وجهي

في شعرها الطويـل الشـذي،

وضـــحكت: (بالنســـياغا)،

فضحكت: (لوديس) " (ص٢٩)

وعلى نفس المنوال لم تكن علاقة وديع مـع جـاكلين إلا مجرد محطة عبور، ونزوة عابرة، لقد كانت (مهـا) التـي حاول إقصاء سيطرتها على وعيه طـوال الرحلـة مـلاذه الأخير، أينما توجه، فهي المرأة المستحوذة على قرارة نفسه، فلا فرار من العودة إليها في نهاية المطاف.

" ولئن كنت حسبت فـي

أول السفرة أنني خلعتها عنى

خلع المعطف القـديم؛ فـإن

المعطف هو معطفـي، ولـن

أشعر بالـدفء إلا إذا عـدت

إليه ولبسته من جديد، لم لـم

أنصرف عن جاكلين إذن؟ لأنه

لم يكـن بـي حاجـة إلـى

الانصراف عنها. بـل إنهـا

كانت ضرورية لي في السفرة

في النـزول إلي المواني، في
التجوال"   (ص ٢٢٤)

ويعقد وديع تناظرا بين علاقته بكل من (مها) و (جاكلين) من خلال التوازي مع أسطورة (أوليس) وتوزعه بين البقـاء لدى الفاتنة (كالبسو) على الجزيرة، مستريحا مـن وعثـاء السفر، خالدا كالآلهة، وبين رجوعه تارة أخرى إلى الزوجة (بناوب) حيث الأرض والحـب والاسـتقرار، لقـد اختـار (أوليس) الاختيار الأخير، وهكذا ينبغي له أن يفعل بغية التئام شطري الذات؛ الأرض والمرأة. أما جاكلين:

" فلتكن جـاكلين أو أيـة
امرأة أخرى، كالبسو ثانيـة،
الفناء مع الأرض في النهاية
أطيب وألذ وأعمـق. حالمـا
ترى مها ذلك سينتهي الفصام
بينها وبين ما أحب، سـيتحد
الشقان ثانية كمـا يجـب أن
يتحـــــدا " (ص٢٢٥)

إن مها تجسد لوديع بصورة جلية ومباشرة حلم العودة إلى الأرض والاستقرار بها، وكأنها تمثل الحيز الجامع لانفصال الجسد والروح؛ الجسد الهارب دوما، والروح المقيمة هنـاك في أرضه، ومن ثم فإن العودة إلى مها عـودة أيضـا إلـى الأرض بما تعنيه لديه من التئام مع القدس/فلسطين.

مراجعة العلاقة بين عصام و (لمى/ أميليا) ووديـع مـع (مها/جاكلين) تكشف عن عمليات من التناظر العميق تقيمهـا حركة السرد؛ إذ تحمل هذه العلاقة الثنائية جملة من الوظائف المتناظرة التي يشترك فيها عصام مع وديع على نحو تصبح فيها كلتا الشخصتين وكأن كل واحدة نظيرا للأخرى.

فإذا كانت الوظيفة (تفهم على أنها فعل شخصية، تُعـرف من وجهة نظر أهميتها لمسيرة الفعل) – كما يقرر فلاديمـر بروب [1] فإنه يمكن تصور عدة وظائف مشتركة بين عصام ووديع إزاء الأنثى على هذا النحو:

---

(١) فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية. ترجمة: أبو بكـر أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم نصر. النادي الأدبي الثقافي بجدة.ط١ – ١٩٨٩م. ص٧٧.

وظائف عامة:

- التوزع بين امرأتين عربية وأجنبية.
- اتخاذ الأجنبية محطة عبور.
- حب المرأة العربية (مها/لمى).

وظائف خاصة:

- الربط بين تملك المرأة (مها/لمى) وتملك الأرض.
- انتهاء السرد بالحصول على الأنثى/ الأرض.

عند هذا الحد تبـدو عناصـر التلاقـي والتشـابه بـين (عصام/وديع) أكثر من عناصر التباعد، على صعيد البنيـة العميقة، إزاء الأنثى/ الأرض، وإن كانت لا تنعـدم بعـض عناصر التمايز، والتي تتمثل في الحركة المعكوسـة تجـاه الأنثى/ الأرض، فعصام يهرب من " لمى " إلى السـفينة، و" مها " تترك وديع يستقلها منفردا. وهذا التمايز قد إشار إليـه وديع على نحو مباشر حين جعل عصام صورة مغايرة لـه، يفر من أرضه، بينما يفر هو إليها.

لكن هذا التشابه بين عصام ووديـع لا يتشـكل بصـورة واضحة إلا في ضوء تعارضه واختلافه عن بقية الشخصيات الذكورية وعلاقاتها مع الأنثى. حيث تظهر هيئة من التلاقي

بين فالح ومحمود تُكوّن جملة من الوظائف المغايرة لحركـة التشابه بين عصام ووديـع. ولا نسـتطيع أن نـدرك هـذا الاختلاف إلا من خلال التوقف عند علاقة فـالح ومحمـود بالأنثى/ الأرض أولاً.

على نحو ما تبدو علاقة فالح باميليا علاقة استعاضة عن فشله في الالتئام مع " لمى "، فعلي الرغم من زواجه منهـا، وحبه لها، كانت العلاقة بينهما أحادية الجانب، يشتهيها ولكنها تعرض عنه، يري فيها حيزا وملاذًا لانشطاره بين الطهـارة والقذارة، القيمة والانحطاط، أو كما يقول صورة "مستر هايد" الوحشية الشريرة وهي تظهر من ثنايا وجه "الدكتور جيكـل" البريئة. ولكنه يعجز عن تكوين وحدته بفشله في اختراقها.

" أنت، لمى، الفيلسـوفة،
كنت وحدة تامة. جمال وجهك
وجسمك منسجم مـع جمـال
تفكيرك. كنت أطلب فيك ملجا
لتوزعي وانشطاري. ولكنـي
انخذلت فيـك. كنـت جـدارا
عجــزت عــن اختراقــه "

(ص٢١٦)

بل تغدو وضعية التقارب المكاني مع لمى ضربا من التباعد، يؤدي إلى حجب الرؤيا.

" لمى، لماذا تزوجتني،
فاقتربت مني أكثر مما ينبغي،
حتى عدت لا أكاد أراك؟ "

(ص٢١٤)

أما علاقته باميليا التي تشير إلى الآخر/ الغرب، وحالة السفر والهرب، فلم تكن إلا علاقة أشبه بالحلم، الذي راوده بحب ما يجد فيه خلاصه.

" بحثت عن حب ما وما
وجدت حبا. اميليا
حلم ليلة في منتصف صيف
لبناني، عبث بها
ماجن خبيث وهي نائمة وقطر
عصارة الوهم في أذنيها "

(ص٢١٣)

ولكنه حلم يضخم في صورة فالح بطريقـة أسـطورية، فيبدو أكبر من حجمه الطبيعي. وهنا تلعب صورة المكان في تعارضاته دورا في تشكيل التباعد بينه وبينها على الرغم من العلاقة الحميمية الظاهرة. فهو يبدو لها إلهـا إغريقيـا مـن ضفاف نهر دجلة، على الرغم من بـروزه بـين خرائـب الأعاريب الأوائل، في بادية العرب، على هيئة فتى مضـخم على شاشة سينما سكوبية، يظهر بحجمه الطبيعي ويأخذ فـي التصاغر كلما أقترب حتى يتلاشى تماما. وعلى هذا النحـو كانت علاقته باميليا يراها أكبر من حجمها الطبيعي وكـذلك هي.

" هكذا اميليا: تراني عـن بعـــد أكبـــر وأضـــخم وأوضح ممـا ترانـي عـن قريب. وهكذا أراها ربمـا " (ص٢١٣).

العلاقة السلبية تجاه الأنثى، قادت فالح في نهاية الأمر إلى الانتحار، فلم يكن ثمة ملجأ في الداخل أو الخارج استطاع أن

يتلائم معه. لقد اقصته (لمى) بعيدا عنها، ولم يكـن سـوى صورة مضخمة أمام (أميليا).

وعلى نفس الهيئة من العلاقة مع الأنثى يـأتي محمـود الراشد، ولكن هذه المرة بطريقة مغايرة؛ فهو يحاول أن يقيم علاقة مع " اميليا" ويسافر إثرها في السفينة غير أنه يفشـل بانصرافها عنه إلى " فالح ". ويحاول تارة أخري مع " عفت " الفتاة المصرية التي أُعجب بها، لكنه يفشـل أيضـا فـي الاستحواذ على محبتها؛ إذ تنصرف إلى صديقه "يوسف".

إن ما يجمع محمود الراشد بالدكتور فالح علـى صـعيد التشابه يقرب بينهما في الوظائف؛ فكلاهما يفشل في التحليل الأخير في عقد صلات مرضية مع الأنثي، فلم يستطع كـل منهما التأقلم مع المرأة، أو جعلها ملاذًا آمنًا. وإن اختلفا فـي طريقة الهرب منها في نهاية السرد، ففالح ينتحر، أما محمود فإنه يكمل سفره. وإن كانت هذه النهاية أيضا تقرب بينهمـا على اعتبار السفر الدائم وجها من وجوه الهرب مثل الانتحار الذي أقدم عليه فالح.

ومن هنا نجد أن الوظائف التي يقوم بها " عصام ووديع " تقع في الطرف المضاد لوظائف " فالح ومحمود "، لتجسد التعارض بين أنماط من الوعي المغاير.

(٢-٦) تأنيث المكان

تعد الأسطورة شكلاً من أشكال الوعي الإنساني القار في المخيلة الجمعية، فإنها وإن كانت تشير إلى وقائع غير زمنية، تضرب عمقًا في أغوار الزمن السحيق، إلا أنها نمط دوري تستعيده الذاكرة الإنسانية باستمرار. لا لكي يشدد الإنسان في لحظته الآنية على العود الأبدي لأنماط خاصة من الوقائع فقط، بل ليؤسس بها كذلك تصوره الخاص لما يجري حوله. فما يكسب الأسطورة قدرتها على الاستمرار بوصفها نماذج عليا، تلك الطبيعة التي تتسم بها من حيث تعدد دلالاتها، والتي يمكن أن (تفسر لنا الماضي والحاضر والمستقبل) [١].

(١) C.L. Strauss: The structural study of myth. in the structuralists.from marx of to levi strauss. anchor books. New York. ١٩٧٢.p.٢٠٩.

والعلاقة بين الأسطورة والمعنـى هـي أساسـا علاقـة تحريف، نظرا لكون الأسطورة منظومة مزدوجـة للدلالـة؛ تشير إلى معنى أولي وينكتب بها معنى آخر جديد، ومن ثـم فهي كما يقول بارت (صيغة من صيغ الدلالة. إنها شكل) [1]، يشير إلى فاعلية اشتغال سيميائي ثلاثي الأبعاد وهي ترسيمة الدال، المدلول، والعلامة. [2] أي تجمع عبر العلامـه بـين المظهر الحرفي، وبنية المدلول؛ لتشير إلى نظام بديل وعالم مغاير.

ومن بين النماذج البدئية المتعددة يمتلك الرمز الأسطوري الدال على المرأة حضوره الأليف في الوعي الجمعـي، لمـا تشير إليه من توق دائم لرغبات الإنسـان الكبـرى؛ الخيـر والحب والرغبة والحياة...؛ فالشوق الدائم الذي يعانيه الذكر في غياب الأنثى، يشير أول ما يشير إلى فقدان الأمن وسيادة الشر في عالم فقد البراءة. ومن ثم تغدو المـرأة تجـل مـن

---

(٢) رولان بارت: أسطوريات، أساطير الحياة اليوميـة. ترجمـة: د. قاسم المقداد.مركز الإنماء الحضـاري – حلـب. ط١ – ١٩٩٦م.ص ٢٤٧.

(٣) السابق: ص ٢٥٣.

تجليات الأم الكونية الكبرى/ الأرض، التي تحتضن الفـرد، وتعيد إليه التوازن من خلال الحب، الـذي هـو بالأسـاس المحرك الأول للتاريخ البشري الخلاق، فـ (التـاريخ كلـه عمل من أعمال الحب)[1].

فالمرأة القسم المكمل للرجل، إذ تمثل المبدأ الموجب (ين) في مقابل المبدأ السالب (يانغ) في الفكر الصيني، وفي الفكر اليوناني (الإيروس) في مقابل (اللوغوس)، فالإيروس عـالم الطبيعة والرغبات والغرائز، أما (اللوغوس) فهو التسلط على الطبيعة والمنطق. وفي علم النفس الحديث يعبر عن الطاقـة الموجبة لدى يونغ بالانيموس، والطاقـة السـالبة بالأنيمـا. ويفسر يونغ ذلك من خلال البعد الخنوثي الكامن في الرجـل والمرأة؛ فالانيما هي الأنثى الكامنة في كل رجل، والانيموس هو الرجل الكامن في كل امرأة. [2]

---

(٤) J. E. Cirlot: A dictionary of symbols, trans. Jack sage. London & Hentey. ١٩٨٤. “ Love ”

(٥) فراس السواح: لغز عشـتار، الألوهـة المؤنثـة وأصـل الـدين والأسطورة. دار عـلاء الـدين – دمشـق.ط٧ – ٢٠٠٠م.ص ٧٦. بتصرف.

وترتبط رمزية المرأة بالأرض على نحو وطيد فقد كانت سيادة المجتمع الأمومي والتي تمثل فيه الأم الكبرى المركز، ذروة النماء والإخصاب، حيث الفـردوس الأرضـي فـي اكتماله. ومن ثم ارتبطت الأنثى دوما في الـوعي الإنسـاني بالمكان الحميم؛ حيث الدفء والأمان، فالبيت علـى سـبيل المثال لا يكتسب بعده الحامي للإنسان إلا من خلال الملامح الأمومية. [1] وهذا البعد الأنثوي للمكان نجـده فـي كثيـر التصورات الصوفية؛ فابن عربي يقول (المكان إذا لم يؤنـث لا يعول عليه). [2] فكأن رمزية المكان/ الأرض لا تتشـكل دلالته المعبرة عن الألفة، إلا من خـلال موضـعة المـرأة داخله. وذلك لأن دلالة المرأة على الحب، (لا الحـب فقـط كذروة الحياة، والاندماج الفيزيائي بين الحلم والواقـع، بـل

(١) غاستون باشلار: جماليات المكان. ص ٣٨.

(٢) ابن عربي: الطريق إلى ا جمع وتأليف: محمود محمد الغـراب. مطبعة نضر – دمشق ط٢- ١٩٧٦م. ص ١٣٧.

الحب كأسطورة، كإحدى الأساطير المدهشة التي ستحفز كل إنسان لمحاصرة المجهول) [1].

وتحتشد رواية السفينة بكثير من الأسـاطير والرمـوز، إضافة إلى التداخلات الثقافية والإشارات التناصـية، التـي تكون ضفيرة مجدولة بمهارة لتعبر عن التلاقي والتقاطع بين المرأة والمكان/ الأرض. ولكنها – أي الرواية – تعيد إنتاج أساطير الأمومة، والإحالات الثقافية الدالـة علـى المكـان؛ لتكتب معناها الخاص، فهذه النصـوص ليسـت فـي حيـز الإنتاج/ التكرار، بل في وضع إعـادة الإنتـاج/ الاسـتعادة والتحويل.

وتُفَعل الرواية في تجل أولي العلاقة بين المرأة والمكان، من خلال استرجاع الترابط القديم في الشعر الجـاهلي بـين المكان المقفر وصورة المرأة/ الحبيبة المرتحلـة؛ إذ تعبـر

---

(٣) هربرت س. غيرشمن: السريالية:الأسطورة والواقع. ضمن كتاب " الأسطورة والرمز، دراسات نقدية لخمسة عشر ناقدا". ترجمة: جبـر إبراهيم جبرا المؤسسة العربية للدراسات والنشـر – بيـروت.ط٢ – ١٩٨٠م. ص٥١.

الأماكن الدارسة وبقاياها الطللية عن أثر المحبوبـة، وكـأن الأسماء الدالة على المكان هي بالأساس تجليات للمرأة.

(أتدري أن شعراء العرب القدامى كانوا يعشقون أسـماء الأماكن ويكررونها في شعرهم كأنها أسماء الأحبة؟

" قفا نبك من ذكرى حبيب
ومنـزل بسقط اللـوى بـين
الدخول فحومل و هذه الأبيات
[...] لعبيد بن الأبرص أقفـر
مـــن أهلـــه ملحـــوب
فالقُطبيـ ـ ـاتُ فالذنـ ـ ـوب
فراكـــس فثعيلبـاتُ فـذات
فِرقَيـــن فالقَلِيبـب فعـردةُ
فقفـا حبر ولما لم يذكر اسم
مكان يصلح قافيـة للشـطر
الثـ ـ ـ ـ ـاني، قـ ـ ـ ـ ـال:
ليس منهم عريب وكيف يذكر
شاعر هـذه الأسـماء كلهـا
إذا لم تكن كلهـا صـخورها

ورمالها، جـزءا مـن دمـه
ولحمه وعظمه؟ " (ص٢٥)

إن النص وهو يتقاطع مع نصـوص الشـعر الجـاهلي، ويؤكد على دلالتها التي تمزج بين المكان والمـرأة، يشـير أيضا إلى ضروب العلاقات التي تقيمها الرواية بين المكـان والأنثى، فهو يستعيد هذه الدلالة ويصهرها بالبناء الإشـاري الخاص بالرواية. ولكن الرواية تحـول معنـى الاقتباسـات الشعرية لتكتب بها صورة طللية ترتبط بعصام الذي ينطـق هذه الأبيات.ليعبر في مستوى إشاري آخر عن خواء المكان بابتعاد المرأة التي يشتهيها (مها)، فبعد أن يعقد وعـدا مـع (جاكلين) بقضاء ليلتين في باريس، يعود ليذكر أبيات (عبيد) السابقة، في سياق خواء المكان الأوربي من المحبوبة. ليـدل على حالته الراهنة.

" رحمك ا يـا عبيـد.
فراكس فثعيلبات فذات فرقين
فالقليب، مونبارنـاس، بـول
ميش، بوليفـار راسـباي...

وكلها لـم تقفـز بعـد مـن عريب..“ (ص٢٦).

إن المتخيل السردي في الرواية يقيم بنيته الكبـرى مـن خلال تعالق الأنثى بالمكان في وعي الذكور. فتذكر المكان لا يتكون إلا بتراسل مع الأنثى، وكذلك الأنثى لا يتخلق بعـدها الإشاري إلا بوصفها ظلاً للمكان يحمل ملامحه الدالّة. فتَذكّر لمى يقود إلى تذكر بغداد في وعي عصام بل وفي وعي كل ركاب السفينة. يقول وديع:

” نحن يكفينـا أن يقـال بغداد، لترقص فينـا الأضـلع

[...]

وإذا قلــت، لمــى وبغــداد، انسرحت فينا قصائد الأخيلة، ها يا عصام؟ بربك هل أنـت بريء من كـل هـذا؟ أم أنـك مهندس فحسب، لا ترن فـي سمعك الأمكنة إذا ما ذكـرت،

وذكرتمعها أسماء كلمى وغير
لمى "   (ص٢٥)

ويقول عصام:

" قد ضجت السفينة بلمى
[...] وقــد ســألني عنهــا
كل من تكلمـت معـه. أمـن
العــراق؟ أمــن بغــداد؟
وبغداد كلمة سحرية للعـرب
وغير العـرب "   (ص٢٧)

والعودة إلى الوطن/فلسطين لا يكاد يتشكل فـي تصـور وديع عساف إلا بعودته إلى (مها)، فانفصاله عنها انفصـال عن القدس، وبعودته إلى مها يتم اكتمال الحلم، ويتحول إلـى حقيقة. إن خارطة القدس وأوصافها انطبعت لديه في جسـد مها. حتى غدت صخور القدس تذكره بها.

" كنت أبغي من مهـا أن
تكون صخرة مـن صـخور
القدس: صخرة أبني عليهـا
مــديتني "   (ص٢٢٤)

وزواجه من (مها) يدل أيضا على الاقتراب الحميم مـن القدس، بخصوبتها وألقها الأنثوي.

" حالما نتزوج، سـنذهب
إلى العيش في القدس، لأكون
علـى مقربـة مـن أرضـي
الجديـــدة "   (ص٤٥)

وإذا كانت رؤية وديع للمدينة المقدسة تتماهى مـع أنثـى حقيقية ملموسة تتراءى له من خلال أطياف مها، فإنه أيضـا لا يكف عن خلق هذه الأنثى/المكان بعمليات من الاسـتغراق الحلمي، وتلفيقات الخيال التي يتداخل فيها الواقـع بالخيـال، والرؤيا بالحلم. فيصنع من هذا المزيج أنثى غيـر واضـحة المعالم، تطارده باستمرار ويتذكرها دائما. إنها أنثى تخـرج من مغاور القبور في صورة حسناء محجبة وقـت الغسـق. ولكن هذه الحسناء البرزخية، رويدا رويدا تأخذ في الإفصاح عن رمزيتها، حين تبدو في صورة بنات القدس من خـلال قسمات وجهها.

" كانت طالبة مدرسـية،
ســوداء الشــعر، ســوداء

العينين، ووجهها المقدسـي

كـ ـوردة بعـ ـد المطـ ـر

أو هكذا وصـفتها لصـديقي.

فوجـ ـوه بنـ ـات القـ ـدس

كلهن كالورود بعـد رشـات

المطـ ـر " (ص٢٢)

ليست هذه الأنثى إلا القدس في ابتعاده واحتجابه عنه، فلم يتبق منه سوى أثر خيالي يتأرجح بـين البـروز والخفـاء، الوجود والعدم. فهو الأنثى البرزخية الدالة علـى المـوت، ولكنه أيضا يعبر عن الحياة من خـلال طقـس الإخصـاب الواعد بالاخضرار مع هطول المياه ورشات المطـر. لقـد كانت صورة القدس/الأنثى البرزخية الشيء الوحيـد الـذي يخفف من وجع ابتعاده ويذكره بـه أيضـا، بـين لواهـب الصحراء وزعيق المدن البترولية.

" الطالبة الهاربة من أبيها

إلى القبـور لتقابـل حبيبهـا

لحظتين رهيبتين أضاءت في

سواد القماشة، وأعـود إلـى

آلام كآلام الصليب في مأساة تتجـــدد، ويقولـــون عنـــي انحطاطي ماكر، [...] وكأنهم يريدونني أن أحمل حفنة من ترابها في كيس من ورق في جيبي دليلاً على ألمي، وأنـا أحمل صـخورها البركانيـة الزرقاء كلهـا فـي دمـي "

(ص٢٤)

وتجمع لمى في تجسيدها الأنثوي أوصافًا تتعلى بها عـن الوجود الواقعي المباشر، لتكتسب وجودا أسـطوريا لأنثـى متعالية تقترب من تخوم عالم المثال والنماذج البدئية للحـب والعشق والولادة الجديدة. وكأنها أم كونية تتعالق فيها سمات الطهر والبراءة والرحم الأول الدافع للبشر إلى حيز الوجود.

وعند هذا الحد تتقاطع لمى مع أكثر من أداء أسـطوري، يفعل موضوعه العشق والحب. فهي تتقاطع مـع أسـطورة شوبعاد الجميلة التي بموتها ماتت ألف حسناء.

" كملكة سـومرية علـى
فراش الموت. شوبعاد كانـت
جميلة شوبعاد. بموتها ماتت
مئـــة حســـناء، كلهـــن
أروع زينة "   (ص١٥٠)

كما أنها تقترب مـن الآلهـة الأنثويـة المقدسـة لـدى السومريين، حين تتجسد في صورة المنحوتات السـومرية، وكأنها ترجع طقس الحب والبعث الذي تمثله (عشتار) فـي أساطير بلاد الرافدين.

وتتقاطع لمى أيضا مع أسـطورة (أفروديـت) [١] ربـة الجمال والرقة وسلطانة الظفر والملذات لدى اليونان. والتـي تجسد الجمال القدسي والشباب الخالد النضر بولادتها من زبد البحر وقرارة الأمواج، - والتي تقترب أيضا من أسـطورة (عشتار) السومرية -، فهي تتجسد لعصام عبـر الأمـواج المتوسطية التي منها خلقت وخرجت ولادتها.

---

(١) د. عماد حاتم: أساطير اليونان. دار الشرق العربي – بيروت.ط٢ – ١٩٩٤م. ص ١٠٢.

" البحر جسر الخـلاص.
البحر الطـري النـاعم [...]
الذي انبثقت عليه ربة الحـب
من زبد البحر ونفث النسـيم،
وما كنـت أعـرف أن لمـى
نفسها، لمى المسكينة، لمـى
الباكية بعـض الليـالي [...]
سـتكون أيضـا هنـا "
(ص٥)

وإذا كانت لمى تعبر عن الحب والعشق والبراءة الأولـى في صورة حلمية لحركة استعادة هذا الحب والعشق، فإنهـا أيضا تجمع بجوار ملامح البراءة صـورة الفعـل العنيـف والقسوة وقوة التدمير والانتقام. وكأنها علـى صـعيد آخـر تتراسل أسطوريا مع (عشتار) في ملامحها التي تجمع بـين الحب والحرب، الميلاد والموت. أي قـوة اللّـذة الشـهوية وتحولها إلى موت وفناء للمعشوق. ومن ثم تتقاطع لمى مـع أسطورة (يومنيديز) [(١)] لدى الإغريق، تلك العذراء الجميلـة

---

(١) هكذا يكتبها جبرا، وهي أقرب إلى (ميدوزا).

التي كانت تتباهى بشعرها ولكنها تحولت من جراء غرورها إلى وحش عدواني مخيف، وتحول شعرها إلى أفاع تضـخ فحيحا، وانقلاب جمالها إلى منظر مخيف يحول كل ما يـراه إلى حجر [١]. على أن هذه الأنثى الأسطورية تحولت (لمى) التي أصبحت قدر عصام، قدره الذي عليه أن يتحمل ألمه.

" - (أنتِ) قدري؟ أنتِ كاليومنيديز

- لماذا؟

- كآلهة الانتقام في مآسي الإغريق. لا تنقصك إلا الأفاعي في شعرك "   (ص١٧٧)

وفي هذا الإطار تتقاطع أيضا لمى مع أسطورة (سيرسي) التي تحول عشاقها إلى خنازير أو تتحول كذلك إلى (قطـة) (في هياجها) (ص١٧٧)، والتي تمثل رمزا للأنثى المهابـة

---

(٢) أدموند فولر: موسوعة الأساطير، الميثولوجيا اليونانية - الرومانية - الاسكندنافية. ترجمة: حنا عبود. الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع – سورية. ط١ – ١٩٩٧م. ص ٧٦.

والقوية لدى القدماء المصريين [1]. وتعبر القطة كذلك عـن الشهوة الجامحة المدمرة للذكر.

وهنا تتوحد (لمى) أيضا مع الأرض/الأم، التي ولدت كل الكائنات، ولكنها أيضا (قابلة لأن تدمي، عند الاقتضـاء) [2]. فكل مظاهر الشهوة التي يتمخض عنها إدماء عصام ونزيفـه في كل لقاء مع لمى، يشير على مستوى عميق إلـى الأرض وقوتها، كما يدل على فعل المجابهة والنضال الذي لابـد أن يتسم به عصام في سعيه نحو ضم المحبوبة/الأرض، والعودة إليها.

وترتبط لمى بالأرض/الأم حين تمتد رمزيتها لتتعالق مع ملامح القمر، فهناك علاقة أسطورية بين القمر والمرأة تشدد عليها النماذج العليا؛ فـ(ثمة صلات رمزية تـربط الأرض

---

(٣) جورج بوزنر وآخرون: معجـم الحضـارة المصـرية القديمـة. ترجمة: أمين سلامة، مراجعة: سيد توفيق. الهيئة المصـرية العامـة للكتاب – مصر. ٢٠٠١م. ص ٢٧٦.

(٤) فيليب سيرنج: الرموز في الفن – الأديان – الحياة. ترجمة: عبـد الهادي عباس. دار دمشق – سورية. ط١ – ١٩٩٢م. ص ٣٦٢.

بالليل، بالمبدأ الأمومي) [1]. وتتجلى صلة لمى بالقمر حـين تلفظ جاكلين اسم (لمى) خطًا بـ (لونا) أو القمر.

" لفظت اسمها خطأ (لونا)
بدلاً من لمى أو كمـا يلفظـه
الأجانـب (لومـا) وضـحك
فرنندو: لونا، لونـا، القمـر،
عرفت الآن سر الجنون، ولم
يهمني أن أصحح الخطأ، بل،
لم يكن ثمة خطأ، ألا يحق لنا
أن نخلط بين جمـال الشـفاه
والقمر والجنون " (ص٢٤)

إن القمر (يمثل الحياة الكونية للمرأة) [2]، بوصـفها – أي المرأة – تعبر عن الشهوة الجنسية (التي تكبر وتتفاعل مـع اكتمال القمر) [3]، كما أن صورة القمر المقاربة للنجوم تقربه

---

(٥) السابق: ص ١٦٢.

(١) جان صدقة: رموز وطقوس دراسات فـي الميثولوجيـا القديمـة. رياض الريس للنشر – مصر. ط١ – ١٩٨٩م. ص١٤٠.

(٢) انظر السابق: ص ١٤٠.

من الآلهة المتحولة إلى نجـوم، مثـل عشـتار وأفروديـت والعزى والزهرة عند العرب وكذلك فينوس [1]. ومـن هنـا تأخذ (لمى) ملامح الرقة والجمال من القمر في أكثـر مـن موضع في الرواية حتى تتحول إلى (رقة ضوء القمر ذاتـه) (ص٩٦).

على أن العودة إلى النص السابق الذي يربط بين (لمـى) والقمر من خلال التلاعب الصوتي بحفريات التسـمية عـن طريق عمليات الاشتقاق الصوتي والجنـاس، تفصـح عـن حركة عميقة لاستثمار أطياف الدلالات المتوالدة من عمليات التلاعب هذه، ومن هنا يتجلى هوس المؤلف بوقع الحروف. (بالنغمة الناعمة للاسم المعشوق، ومن المشروع أن يكـون

---

(٣) انظر في ذلك:

- د. ادزارد – م. بوب – ف. روليتيغ: قاموس الآلهة والأساطير، في بلاد الرافدين، في الحضارة السورية. تعريب: محمد وحيد خياطة. دار الشرق العربي. سورية. ط٢ – ٢٠٠٠م. ص٨٧.

- د. فاضل عبد الواحد على: عشتار ومأساة تموز. الأهالي للطباعة – سورية.ط١ – ١٩٩٩م. ص٣٢.

للقارئ الحق في تذوق وقع هذه الأصداء التي يقدمها النص) (١).

البحث عن الجذور الاشتقاقية لاسم (لمـى) فـي اللغـة العربية من شأنه الكشف عن سر هذا الهوس بهذا الاسم، وما تنطوي عليه حفرياته من اعتمال رمزي. إذ يقال في اللغـة (لِمى – لمى: لَمى. فهو ألمى، وهي لمياء. ولميـت الشـفة: اسمرت. والشجر: اسود ظله. و(تَلَمت) الأرض به، وعليـه اشتملت. و(اللمى): سمرة في الشفة تُستحسـن. و(اللّميـاء). شفة أو ِلثَةٌ لمياء: لطيفة قليلة الدم، أو قليلةُ اللحـم و(لَمـى) الغلام – لُميا: اسودت شفته، ويقال: لميت المرأة (٢).

المعاني اللغوية التي يمكن استخلاصها والمشكلة لشـبكة التراسل المعجمي حول (لمى)، تدور في أبعاد ثلاثة على هذا النحو:

- **الشفة/ اللثة اللاطيفة قليلة الدم أو اللحم.**

---

(٤) أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية.ترجمـة وتقـديم: سعيد بنكـراد.المركزالثقـافي العربـي. بيـروت/الـدار البيضـاء. ط١ـ ٢٠٠٠م.ص٩١:٩٠.

(١) المعجم الوسيط،الجزء الثاني.

- **الشفة السمراء.**
- **(تَلْمـــت) الأرض بـــه أو عليـــه أي اشتملت/احتضنت.**

والرواية تمتص هذه المعاني اللغوية الدائرة حـول اسـم (لمى)، وتتراسل معها مكونة منها دلالات الأنثى المتعاليـة (لمى). فإذا كانت شبكة المعاني الدائرة حول اسم ما تظل في حيز الدلالات الاعتباطية، ما دامت رهينة البعـد المعجمـي وحركة اللغة التي تشير إلى فعل غير تعليلـي بـين الاسـم والمرجع، إذا كان الأمر كذلك في لغة التواصل العامة؛ فـإن الأمر على خلاف ذلك في حقل الأدب، حيث يـتم انتـزاع (الدليل) من اعتباطيته لصالح إنشاء (العلامة) التي تجمـع بين الدال والمدلول [١].

---

(٢) حول مقولة الاعتباطية انظر:

فردينان دي سوسير: علم اللغة العـام. ترجمـة: د. يوسـف يوئيـل عزيـز.مراجعـة: د.مالـك يوسـف المطلبـي. بيـت الموصـل ـ العراق١٩٨٨.ص ٨٤:٨٩.

ويرى اميل بنفنسيت أن الصورة السـمعية (الـدليل)لابـد أن تـرتبط بالمفهوم (المدلول)،ومن ثم فإن العلاقـة بينهمـا ليسـت اعتباطيـة=

فالرواية تقيم دلالة (لمـى) مـن خـلال التشـديد علـى الأوصاف اللغوية الدائرة حولها، والتقاطع معها في أكثر من موضع. فدلالة اسم (لمى) على الشفة/اللثة السمراء المعبـرة عن المعشوقة المشتهاة يصرح به المقتبس التالي الذي يصوغ فيه (يوسف) شعرا معبرا بطريقة بارزة عن هذه الدلالة.

(اللمى ضحكتها ضحكة الشفة
الشـهية والثنايـا اللؤلؤيـة
ضحكة الوعد بقبلـة سـكرى
وعضـة الشـفة البربريـة)
(ص٣٥)

إن وصف (لمى) يمتد ويتسع في هذا المقتبس عبر التأكيد على مرجعيات الاسم ومعانيه، والتي تغدو معالم الاسم ومدار تصوره؛ إذ تتقاطع (لمى) مع محدداتها (الشفة/الثنايـا)، ثـم تأخذ هذه المحددات بعدا شهويا بواسـطة شـبكة الكنايـات

=بل ضرورة.لأن الذهن لا يحتوي على أشياء فارغة من المفـاهيم أو غير محددة. انظر:

- اميل بنفنسيت: طبيعة الدليل اللساني مجلة العرب والفكر العـالمي– العدد الخامس.شتاء ١٩٨٩م.ص ١١٨: ١٢٠.

الجنسية الدالة على الشبق وعنف الغريزة، والتي تتبلور مـن خلال الفم كله، على اعتباره موضع للشهوة ومكان غرائزي. وهنا تأخذ كناية (عضة الشفة البربرية) دلالتها المعبرة عـن الإدماء، وصولاً إلى قمة الشهوة. وهو الوصف ذاته الـذي يتكرر أكثر من مرة في الرواية ليعبر عن علاقـة (لمـى) بعصام. وهذا ما نجده في المقتبس التالي:

" أخذتها بـين ذراعـي،
وانكـب فمـي علـى فمهـا
في قـبلات عنيفـة، أحـس
أسنانها ولسانها على طـرف
لساني "

(ص١٥٧: ١٥٨)

لكن التقاطع مع معاني اسم (لمى) اللغوية الدالـة علـى الشفة/الفم الذي يهب الشهوة والحب؛ كذلك رمزيته المعبـرة عن المرأة الفاتنة، هذا التقاطع يشير أيضا على صعيد آخـر على دلالة أسطورية تتناص فيها (لمى) مع أساطير الألوهـة المؤنثة، والتي تلعب فيها (الشفاه/الفم) دورا محوريا، يؤسس لفعل الإخصاب والشهوة، فعذوبة الشفاه تعبر عـن الحيـاة

والحب والسـرور، وهنـا تتلاقـى (لمـى) مـع أسـاطير الأمومة/الأرض التي تُجدد الطبيعة وتمنحها التـورد. ففـي ترانيم سلطانة الظفر وآلهة الملذات والجنس (عشتار)، نجـد وصف الشفاه يشف عن شهوة وحب، فهي (موشحة بالحـب والمتعة، تفيض طاقة وسحرا وشهوة، شفاهها عذبة وفي فمها الحياة) [(١)]. ويرتبط تقبيل الشفاه بطقوس الزواج المقـدس أي زواج (عشتار وتموز) [(٢)]، تقول عشـتار لعريسـها (أيهـا العريس دعني أقبلك، فقبلتي حلوة ألذ من الشـهد) [(٣)]. وفـي نشيد الأنشاد نسمع عريس (شولميث) يقول لعروسه (شـفتاك يا عروس تقطران شهدا،... فمك الخمر الطيبة) [(٤)]. ويقـول (أسنانك كقطيع الجزائر الصادرة مـن الغسـل،... شـفتاك

---

(١) فراس السواح: لغز عشتار. ص١٨٢.

(٢) س. كريمر: إينانا ودمـوزي، طقـوس الجـنس المقـدس عنـد السومريين. ترجمة: نهاد خياطة. دار علاء الـدين – دمشـق.ط٢ – ١٩٩٣م.ص ١٠١: ١٢٣.

(٣) د. فاضل عبد الواحد على: عشتار ومأساة تموز. ص١١١.

(٤) العهد القديم: نشيد الأنشاد. ٤: ١١-١٢.

كسلكة من القرمز، وفمك حلو)[١]. وتقـول هـي لعريسـها (ليقبلني بقبلات فمه، لأن حبك أطيب من الخمر)[٢].

وبواسطة رمزية الأنثى/الأرض القاتلة نستطيع أن ندرك مأساة (فايز) صديق وديع وشبيهه. لقد كانت الأنثى/فلسطين سبب قتله بغية الدفاع عنها، ومواجهتـه أعـدائها وغزاتهـا (اليهود)، وهنا تربط الرواية بين فـايز وصـورة (يوحنـا المعمدان) حين قطعت رأسه على يد (هيرودس) تقربا إلـى (هيرديا) التي طلبت رأسه في طبق[٣]. يقول عصـام عـن فايز:

(كنت أقول: ستطيح يوما برأسه أمام عيني حسناء فاجرة، بأمر من حاكم فاسق بدين) (ص٥٣)

ويبدو أن فدائية (فايز) وموته في سبيل الأرض، لا تكف عن عقد تناظرات رمزية، ولكن على نحو معكوس. فوديـع عساف يقيم تعادلاً عميقًا بينه وبين (فايز) فـي أكثـر مـن

---

(١) نشيد الأنشاد. ٤: ٢-٤.

(٢) السابق: ١: ٢-٣.

(٣) راجع العهد الجديد: متى ١٤: ١-١٢، مرقس ٦: ١٤ – ٢٩، لوقا ٩: ٧-٩.

موضع، على اعتباره الصورة النقيضة له، لقد حمـل وديـع جثة صديقه (فايز) في الحرب، وأقسم على أن يظـل يـدافع عن أرضه. لكنه في النهاية وقع فريسة جمع المال والسـفر. وهنا تأتي السخرية من الذات حين يؤكد على خسارات السفر والهروب.

" لم أقبل إخراجـي مـن القدس بالرصاص والديناميت. لم أقبل رؤية فـايز يتضـرج بدمه بين يدي. لم أقبل رؤية الخيام تتشبث بجوانب الـتلال فوق رؤوس أهلي. لم أقبـل التنقل من بلاد إلى بلـد بحثًـا عن لقمة عـيش مزريـة... خسارات كثيرة (ص٤٥)

ولا نستطيع – في ضوء هذا التعادل المعكوس بين عصام وفايز – إلا أن ندرك نقاش (عصام) لكتاب (تاييس) لأناطول فرانس إلا في إطار هذا العكس؛ إذ يجسد (عصام) شخصـية

الناسك (بافنوس) الذي راح يلهث شبقًا، في طلب (تاييس) - كما تقول رواية أناطول فرانس- يقول عصام:

" كيف كان ذلك السـقوط ممكنًا؟ قد نفهم توبة المومس الأرستقراطية، ولكننا لم نفهم كيف ينتهي رجل إلى الوقوع بين مخالب الشيطان، بعد أن قضى حياته في صراع ظـافر معه. هذا ما تفعله المدينة! " (ص٥٤)

ثمة توازٍ خفي تعقده هذه الأسطر بين عصـام والناسـك (بافنوس)؛ لقد رأى عصام الموت بعينيه، وجاهد مع صديقه حتى آخر لحظة؛ لكنـه وقـع فـي النهايـة فـي مخالـب المدينة/الشيطان. بحثًا عن المال، بعد أن ظل طوال إقامتـه في أرضه مثل (بافنوس) يقاوم ويجاهد ويرفض. ولا يفتأ هذا التعادل بين عصام وبافنوس أن يتداخل بالتضاد مع صـورة فايز/المعمدان، فالأسطر التالية للمقتبس السابق، تصور على نحو بارز التعارض بين عصام وفايز على لسان الأول.

" ماذا كان النبي يوحنا
سيقول في بافنوس؟
آه ولكننا لسنا كلنا من طينة
الأنبياء جسدنا تأكله النيران
التي حولنا، لا النيران
المطفأة في داخلنا: والمرأة
فاتنة، غادرة، توقعنا
وتنجو هي بجلدها "
(ص٥٤)

لقد كانت المرأة/المكان محور التداخل والتقاطع بين عصام/بافنوس، وفايز/المعمدان. لكن الأول جسد صورة السقوط والتخلي عن المكان، في حين كان الثاني فـ(فايز/المعمدان) صورة مثلى للتضحية والافتداء. وكأنه صورة أخرى للمسيح.

بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، تحتشد الرواية بكم وافر من المقاطع السردية التي تتعامل مع المكان في تفاعل فني يمزج في طياته العميقة خصوبة الأرض بخصوبة المرأة؛ فتجمع بين الصراع الأبدي والدوري لتملك الأرض وتحقيق

التوطن داخل ربوعها، وبين الصراع الذكوري فـي سـعيه المحموم لاستعادة الجسد الأمومي.فالحب الكامل لا يتحقق إلا باستعادة كل منهما معا. إذ الحركة المعكوسة لهذا التملـك لا تعني إلا الوقوع في براثن التهويم، والحرمان، والفقد. حيث الشعور بالانهزام وفقدان الحياة وخلـق الأوهـام. ففقـدان الأرض فقدان أيضا للأنثى. ومن ثم فلابد من عقد مصـالحة ما مع الأرض/المرأة، من خلال التضحية والفـداء وتحمـل الألم. وبقدرة كل فرد في الرواية في إحداث التـوازن بـين قدرته على التضحية وتحمل دوريـة العـذاب بحثًـا عـن أرضه/معشوقته تتكون هذه العودة المأمولة، وتصير واقعـا. إن حوار عصام ووديع عساف التالي – على طوله – يكشف كيفية تحول الأرض/المرأة إلى عنصر جذب لا يمكن الفكاك منه، في وعي كلتا الشخصيتين.

" غير أن وديع بقى على
إصـــراره. قـــال (الأرض.
الأرض هي السر في حياتك.
مع لمى أو بغير لمى. ستجرك
الأرض عودة إليها من جديـد

مهما فعلت، أينما ذهبت. لمى
هي التراب، الزرع، المـاء.
إنها الأرض مهما تصـورت،
مهما فشلت في الإمساك بهـا
في يديك. رغم كل فلسفاتها..
لا أدري لماذا ضحكت عندئذ.
ضحكت عن نقاء، عن فـرح.
كأن لمى فجأة تجسـدت فـي
الغرفة وجلست على ركبتـي،
كما كانت تفعـل فـي لنـدن
(الأرض) قلت (تتهمـك لأنـك
نزحت عنها مكرها، ألا تـرى
يا وديع، إن حرمانـك لـيس
جنســيا، بــل (أرضــيا).
المحرومون مـن المـرأة لا
يكفون عن الحـديث عنهـا.
وأنت محروم مـن الأرض).
فضحك وديع وأخذ بـذراعي

[...] وهو يقول (ولكني قضيت هذه السنين كلها مصرا على الزواج منها – أعني الأرض - أجمع الفلس إلى الفلس من أجلها، من أجل نور عينيها. أنا انتهت غربتي، أو كادت. لقد نقلت أموالي إلى القدس؛ واشتريت أرضا واسعة في قرية قرب الخليل. وسأشتري أرضا أخرى في بيت حنينا [...] سأجمع قطرات المطر آ.. وسأتزوج حالما أرجع، لكي أجمع بين المرأة والأرض. في العمر، بعد، شيء من متسع أريد أن أنجب عشرة أولاد قبل أن أبلغ الستين. سأبحث عن امرأة عرف عنها

أنها منجبة. أرملة ما، ربما "

(٨٤: ٨٥).

الحنين إلى الأنثى/الأرض يفصح عنه تبادل الحوار بين وديع وعصام، وكأن كل طرف مرآة للآخر، يلتقط تصوره ويكشفه دون مواربة، ليعبر عن أناه العميقة واعتمالها بتناقضات الهرب والرجوع، الإقامة والسفر. على نحو يظهر وعي الآخر في صورة أشبه بالاعتراف دون مصادرة أو نكران. فأرض عصام هي أنثاه/لمى والتي سجره دون هواة إليها، بوصفها رحما للولادة والموت، للإخصاب والجدب. إنها عناصر الكون الفاعلة في تشكيل كينونة الأرض، فهي ترابها وزرعها وماؤها، على الرغم من كل فلسفاتها المعقدة، وقوتها الطاردة بعشائرياتها الدافعة إلى النزوح بالإكراه. ولا يكتشف وديع على الطرف الآخر حرمانه الجنسي على أنه حرمان من الأرض إلا بوعي عصام الكاشف عن هذه الجدلية. ومن ثم يفضي وديع بحلم العودة الذي طالما راوده في سنوات السفر، وهو يجمع الفلس إلى الفلس لتحقيق أمنيته التي تمزج بين الزواج والأرض باعتبارهما وجها لعملة واحدة تدل على انتهاء الاغتراب والعقم؛ لإشباع غريزة

التملك للأرض والمرأة، وطقوس الميلاد الجديـد بنـ ـزول المطر مدرارا، مع حركة التناسل في سـعيها نحـ و الكثـ رة والتكاثر، الذي هو بالأساس نزوع إلى تملك المكان. ونفـس الشعور بالحنين إلى الأرض وزراعتها لا يكاد يغادر تصور وديع في أكثر مقطع سردي.

" الأرض التي اشـتريتها
[...] سأزرعها بيدي.سأهجر
بغاء التجارة. سأزرع الكروم
وأشـ ـجار الصـ ـنوبر،..."
(ص٤١)

عودة عصام المحتومة إلى المرأة/مها وزواجهـا، عـودة إلى أرضه فلسطين/القدس، فإذا كان (وديع عسـاف نفسـه مهاجرا في المكان، حين التهم الوحش الصـهيوني نصـف القدس)[١]، فإنه سوف يظل في حالة انشطار، ما لم يوحد بين أشلاء نفسه تارة أخرى. لقد وحد وديع بين الأرض والمرأة،

---

(١) د. على الراعي: الرواية في الوطن العربي، نماذج مختـارة. دار المستقبل العربي. الصـقر للإبـداع – قبـرص. ط١ – ١٩٩١م. ص ٢٢٣.

والأرض والقدس، والأرض ا ، أو كما يقول بين المسـيح والصخر، وإذا كان لابد من عودة فلابد كذلك من اسـتعادة الثالوث بأكمله، من خلال معمودية الماء والـدم والتحشـيد والفداء. مثل يوحنا المعمدان ومثل صديقه فايز.

" فـإذا احتـل اليهـود
الأرض، فقد احتلـوا إلهـه:
لقد احتلوا نفسه، وهـو الآن
إذن كمدينتـ ـه مشـ ـطور،
منفصل، وعليه أن يعيد إلـى
النفس وحـدتها: لابـد مـن
استعادة الثـالوث بأكملـه –
بالدم. ومن هنا كانت ضرورة
التحشيد، ضرورة الفـداء "
(ص١٠١).

وعند هذا الحد من التأكيد على ضرورة الفعـل الثـوري والنضالي بغية استعادة وديع أرضه، تكون استعادة (عصام) لأرضه على نفس المنوال؛ حيث تحمل لعنـة الأرض التـي تطالب (بالدم، والعذاب. لابد من فرد واحد، بل مـن أسـرة

بكاملها) (١٦٩). تأخذ – أي هذه الأسرة – بجريرة لم تكـن طرفًا فيها. لابد إذن من تحولٍ في المفهوم العشـائري ومـا يرتبط به من فكرة (الثأر)، حتى يجمع عصام بـين أرضـه والمرأة، بين بغداد ولمى. وحينئذ فقط سوف تتحقق شـروط الحب والمدن الفاضلة في الأرض. ويغدو عصام ولمى رمزا لحب بشري، يستشرف المستقبل الآتي.

" سـيجيء عهـد مـن العدالة، فيلتقي الناس علـى تناقضـهم، ويلتقـي اليمـين واليسـار، فـي جنـة أرضية. ونكون أنـا ولمـى عندئذ رمـزا لحـب سـيعم بين البشر – وقد تم التكفيـر عن جرائم الماضـي كلهـا " (ص١٧١)

وحين تتلاشى القدرة على الفداء والتضـحية مـن أجـل الأرض، سوف يقع التدابر بين الإنسان والمكـان. فعلاقـة الدكتور فالح مع الأرض على طرفي نقيض، علاقة خصـام

وفصام متبادل، شقاق بين طرفين لا ينذر بتقارب. تماما مثل علاقته المتوترة مع لمى، ومن ثم وقع التدابر التـام بقـراره الانتحار، كاتبا مأساته مع الأرض/لمى. يقول وديع:

" مسكين فـالح [...]، لا
أرى مأساته إلا في إطار من
هذه الأرض التي وقع الفصام
بينهـا وبينـه. لقـد شـعر
أنهـم يضـربون بـالفؤوس
جذوره، يضـربون بإلحـاح،
وحشـية وعتـو، فحنـق،
وصاح، وقاوم، ورأى نفسـه
أخيرا بالجزع المقطوع ملقى
على أرض آبائه وأجـداده "
(ص٢٢٥)

(٢-٧) الجسد الأنثوي والمكان

(٢-٧-١) اختلاف الجسد/ اختلاف المكان

ثمة علاقة بين الوصف الجسدي للأنثـى فـي الروايـة وتشكيل الوعي المكاني لـدى الـذكور. فجغرافيـة الجسـد الأنثوي وصور وصفه تُظهر عناصر الاختلاف المكاني من أنثى لأخرى، بل أنها توضح بصورة جلية جدل التعارضات بين الإناث. فإذا كان (الجسد علامة الفرد ومكـان اختلافـه وتميزه) [1] فإن أوصاف جسد كل أنثى من قبل كـل ذكـر يبرهن على صور التضاد المتعـددة مثـل داخـل/خـارج، أليـف/غريـب، الطهـارة/القـذارة، المقـدس/المـدنس، البعيد/القريب... الخ، لتنصب هذه التعارضات الجسدية فـي بوتقة الثنائية عربي/أجنبي أو الهنا/الهناك.

ونستطيع أن نقول مع سعيد بنكراد أن (التلاقي والانفصال والاتصال والحدود والمسافات والبعد والقرب كـل مواقـع

---

(١) دافيد لوبروتون: انتروبولوجيا الجسد والحداثة. ترجمـة: محمـد عرب صاصيلا.المؤسسة الجامعية للدراسـات والنشـر والتوزيـع – بيروت.ط١ – ١٩٩٣م.ص ٧.

القياس هاته، التي تحدد حجم ما يفصل بين الشخصيات وبين الكون الذي يحتوي الأشياء، تنطلق من جسد يشـكل نقطـة البدء ونقطة النهاية لمسار سردي ما، أو مرتكـزا للحظـات تأمل وصفي) [1].

إن وصف جبرا للجسد الأنثوي يتسم بعـرض التفاصـيل التي تحدد كينونة الأنثى ومظاهرها الشكلية بوضوح، ففـي (السفينة) تأخذ كل أنثى ملامحها المتعارضة مـع الأخـرى بداية من تفاصيل الوجه وحتى تكوينات الجسـد الخارجيـة. على أنه يغرق هذه الأوصاف ببعد مجازي واضـح، عـن طريق اسـتخدام ألـوان المجـاز المرسـل والاسـتعارات والكنايات.

وتتعلق أوسع صور الوصف للجسـد الأنثـوي بوصـف عصام لكل من (اميليا ولمى)، ووصف وديع لجسد (جاكلين ومها). والجدول التالي يوضح وصف جسد اميليا ولمى مـن جانب عصام السلمان.

---

(٢) سعيد بنكراد: الـنص السـردي. دار الأمـان – الربـاط. ط ١- ١٩٩٦م.ص ١١٢.

لمى	اميليا
• وجهها رغم سمرته، فضاح يصرح بما يستتر وراءه. • عيناها لا تعرفـان كتمـان السر. • رموشها السـوداء تكحـل الحدقتين وإذ هما كعيـون المنحوتات السومرية القديمة تفيضـان عطفًـا وشـوقًا ومباشرة. • لم يكـن وجههـا بالوجـه المخاتل. • ابتسـامتها تـرقص علـى وجهها كله. • وجه صريح مباشر، ينطق بكل ما فيه في نظرة واحدة.	• وجه من وجوه الجحيم يذَكر بالشر. • في العينين الزرقاوين لمعة حادة تؤكد ما في الشـفتين مـن غـدر صريح. • وجـه أقـرب إلـى استدارة وجه الطفـل، مما يؤكد أنـه غيـر وجهها الحقيقي. • في العينين والشـفتين رغم الابتسام المستمر، صلابة وعنف. • إذا كـان لابـد مـن مغامرة مـع امـرأة،

فليكن وجهها وجه اميليا، إنه وجه: • دنيوي أرضي. • فيه المكر الثعلبي الذي لابد منه لامرأة مغامرة. (ص٧)	• وجه المأساة. • الوجه الذي يلاحقك إلى الأبد ملاحقة الشهوة والحزن. • وجه يباغتني ويغرقني في غمرة من الحس العنيف والخدر والتفاهة. ثم يتركني في أصيل من نور. • أنها كالرؤيا للنبي، عالم من الوهج واللون واللذة تجعل من الجسد حببا يدوم في كأس من الخمر. (ص٨)

إن وصف جسم الآخر الأنثوي لا يأتي نقيا صافيا من أي ترميزات، فوصف جسد ما يعني بالضرورة تورط وجهة نظر الواصف أثناء الوصف، إذ يتم دمج توجهات الواصف وأحاسيسه ورغباته إزاء هذا الجسم، على نحو قد يشكل تعبيرا عن الرغبة أو الابتعاد، الاقتراب أو النفور. (فالجسم هو إذن موطن المعنى ومكان ولادته، كما أنه أداة الدلالة

التي تخرج الذات من ذاتها وتضـعها فـي عـالم بيـذاتي (Intersubjeclif) تصبح فيه علامة ورمزا (لغويا، فنيا، الخ) [..] ومن بين الوظائف الجسمية المحـددة لوجودنـا توجـد وظيفتان رئيسيتان لهما طبيعة دالّة للغايـة، همـا الجنسـية واللغة) [1].

فالأوصاف التي يحددها عصام لكل من (لمى) و(اميليـا) تتسم بخاصية التعارض، فإزاء كل وصف جسـدي لواحـدة منهما يقع وصف آخر مغاير. ومع استمرارية الوصف فـي تعارضاته تنبثق عدة دلالات تحتضـن شـبكة الأوصـاف المتضادة. وتصهرها في بنية كبيـرة تـدل علـى جدليـة الرحيل/الإقامة، الهروب/المواجهة، المكان الحمـيم/المكـان الغريب. ومن هنا يخلق الجسد مرجعيات مكانية لا تنفصـل عن فعل الوصف ذاته المحمل بوجهة نظر عصام.

ومتابعة حركة الوصـف تكشـف عـن ارتسـام هـذه التعارضات، فاميليا لها وجه يتسـم بصـفات دالـة علـى المغامرة. في مقابل وجه لمى الدال على الحنين والاستقرار.

---

(١) جلال الدين سعيد: فلسفة الجسد. دار أمية للنشر – تونس. ١٩٩٣ م. ص ١٥ و ص١٦.

وتنصب في داخل هذا التعارض تعارضات أخـرى يمكـن تجسيدها على هذا النحو:

وجه اميليا		**وجه لمى**
• وجه أوربي (زرقـة العيون).	×	• وجـه عربـي (سـمرة البشرة).
• وجه مغامر.	×	• وجه يدل على الشـوق والعطف.
• وجه صلب عنيف.	×	• وجــه اللــون واللــذة والخدر.
• وجه غيـر حقيقـي (أقرب للغدر) على الـرغم من ظاهره البريء.	×	• وجه أليف (غير مخاتل).
• وجـه فيـه المكـر الثعلبي.	×	• وجه فضاح، لا يعـرف كتمان السر. دائـم الابتسـام/ صريح ومباشر/ ينطق بكل ما فيه من نظرة واحدة.
• وجه أرضي دنيوي.	×	• وجــه إلهــي: مثــل المنحوتات السـومرية. وجـه نوراني مثل رؤية النبي.
• وجه يتسـتتر وراءه وجه طفل.	×	• يذكر بوجه الأم.

تعارضات الجسد بين (اميليا) و(لمى) يثوي تحتهـا ذلـك الوعي المتعارض الدال على فعل الهرب والمغامرة ونقيضه الاستقرار والعودة، فجسد اميليامكان لنـزوة عابرة هنـاك في اللانهائي (الغرب) حيث المغامرة وتغييب الرغبة الدفينة للعودة إلى الوجه الأمومي الذي تجسده (لمى). ومن ثم كـان هذا الوجه الأخير هو بشرة الخلاص المؤملة، وكأنه الرؤيـا والنور الذي يزوغ ويراوغ النبي والقديس. ويظل في بحـثٍ محموم عنه، على الرغم من دلالته على المأساة.

ولا يكاد يختلف هذا التعارض المؤسس لحلم العودة فـي تعارضه مع السفر المستمر، الذي يصـوغ وجـه (لمـى) و(اميليا) من جانب عصام، عن مثيله الذي يصوغ تعـارض جسد (جاكلين) في مقابل جسد (مها) من جانب وديع، حيـث تجسد (جاكلين) الجسد/المكان الدال على السفر، فـي حـين تمثل (مها) أمل العودة.

والجدول التالي يبرهن على ذلك.

جاكلين	مها
• لها وجه لوحته الشمس، وجه من يحب السير مسافات طويلة، لا يثنيه حر أو برد. (ص٤٤) • وجدت في جاكلين بشعرها القصير، وبشرتها الملوحة، وجمالها الغلامي، هوى يجعلني أتمتع بصوتها، بجسمها الرياضي وجمالها الغلامي المشدود كالوتر. (ص٤٤)	• ما أطيبك بين ذراعي. باردة، حتى في هذا الحر، ككأس ماء من عين في الجبل. (ص٢٣٣) • ما أطيب جسمك المليء حيث يلذ الامتلاء. (ص٢٣٣) • أجمل نساء السفينة كلهن وأمرح وأعطف وأبدع صوتًا وأرشق حركة. (ص٢٣٤)

فجمال جاكلين الغلامي ووجهها المغامر الذي لوحته الشمس يقع على الطرف النقيض من جسد مها البارد الشهي كامل الأنوثة. فهي المكان/الجسد المشتهى دوما.

(٢-٧-٢) الجسد: مرآة لاشتهاء المكان

وصورة الجسد لا تنفصل في الرواية عن المرايا العاكسة للآخر، فاكتشاف الجسد الذكوري لذاته لا يتكـون إلا داخـل تقابلات المرآة وتعارضاتها. إن الصور التي تأتي إلينا عبـر المرآة تُجسد في لحظة واحدة تصورنا لأنفسـنا وللآخـرين أيضا، تكتشف ذواتنا العميقة في تعارضـاتها مـع الآخـر، وتعارض الآخر أيضا معنا. فالتمثيل بالأسطح الشفافة مثـل المرايا والينابيع/الماء يعطي تصورا خياليا للأشـياء علـى اعتبار أن المرايا تجسد المتخيل بلغة تجمع بين الحس والعقل (ويئول نسق الصور في الوصفين إلى جدليـة الجمـع بـين المتقابلات في شكل مرئي لا مرئي، وحقيقـي ولا حقيقـي، ومثبت لا مثبت، ومعلوم ولا معلوم، وموجود ولا موجـود. إن الصورة المنطبعة لا حقيقة لها من حيث هـي انعكـاس، وإنما تئول حقيقتها إلى العين المقابلة للسطح العاكس) [١].

---

(١) د. عاطف جودة نصر: الخيال الشعري، مفهوماته ووظائفه. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٨٤م. ص ٩٠.

ويفصح حوار وديع عساف مع جاكلين عن جدلية المـرآة في تشكيل الصورة الجسدية للطرفين، حيث يرى فيها ظلـه وتراه كذلك.

" قالت لها: أنت نرجسـية
أكبر نرجسية. تشتهين نفسك
عن طريق مرآتـي. فقالـت:
وحضـرتك؟ فقالــت: وأنــا
أشتهيك نرجسيا أيضا، ولكن
كمرآة لك. أعني. يلذ لـي أن
أعكس شهوتك، فأشتهيك، أو
أشتهيك فأعكس لك الشـهوة
التي ترقرق فـي جسـدك "
(ص٣٢)

فالشهوة الجسدية لكل طرف لا تظهر إلا عبر انعكاسـها في المرآة، تعكس هي شهوتها الجسدية عبر مـرآة جسـده، وهو يعكس شهوتها نحوه عبر مرآتها، ولكن الجسد لا يتكون إلا باعتباره نوعا من التعويض بالحلم، أشبه بصورة برزخية لجسد كل طرف تتراءى له من خلال حالـة أقـرب للنـوم

والخدر، يقول ابن عربي (الصورة في المرآة جسد برزخي، كالصورة التي يراها النائم، إذا وافقت الصـورة الخارجيـة. وكذلك الميت والمكاشف، وصورة المرآة هي أصـدق مـا يعطيه البرزخ) [1].

وتصل لغة الوصف الجسدي في حوار عصام وجـاكلين بين انعكاس المرآة وأسطورة نرسيس من خلال الإشارة إلى البعد النرجسي لجسدية الاشتهاء. فأسطورة نرسيس [2] تعبر بطريقة مثلى عن عشق الذات لنفسها عبر الصورة المنعكسة في الماء/المرايا. لقد رأى نرسيس وجهه بجماله الفاتن لأول مرة عبر صورة الماء الرقراقة، فوقع في غرام هذه الصورة التي لا يدري أنها ذاته. فكان الحلم النهائي عليه الفناء فـي حب ذاته، يرى الصورة المنطبعة علـى الميـاه ولا يـرى تجسدها المادي خارجيا. ومن ثم لا يستطيع الوصول إلى من

---

(٢) ابن عربي: الفتوحات المكية. تحقيق وتقديم: د. عثمـان يحيـي. تصدير ومراجعة: د. إبراهيم مـدكور. الهيئـة المصـرية للكتـاب. ١٩٧٢م. السفر الثالث. ص ٦٢.

(٣) حول أسطورة نرسيس انظر:

أوفيد: مسخ الكائنات. ص ٨٣: ٨٥.

يحب. ولعل تصوير جاكلين للمى يعبر عـن هـذه الحالـة المعبرة عن ضياع الذات حين تتوحد بصورة مفرطـة مـع جمالها.

" مسيو عصام: الجميلـة
هي النـرجس، هـي التـي
ستموت يوما عطشًا لأنها لـم
تستطيع النهل من جمالهـا "
(ص٢٧)

ولكن لمى لم تمت في النهاية بجمالها، لقد كـان جسـدها محور فاجعة فالح الذي لم يستطع أن يجسد من خلال مرآتها شهوته لها. فكانت بمثابة ماء غرق فيها. ومن ثم لـم يكـن لجمالها في النهاية إلا مأساته.

وإلى جوار المرآة والبعد الأسطوري لصـورة نرسـيس ترتبط كذلك جسدية الاشتهاء بالماء. لتجسد العناصر الثلاثـة وضعية الشهوة في انفصالها وبعدها. ومن ثـم يكثـر فـي الرواية الترابط بين اللّذة الجسدية الهاربة وعنصـر المـاء، فوديع عساف يجسد لذته الجسدية من خلال وصفه لمى أنثى

تعبر عن قمة التوهج الشهوي المثير، الـذي يقتـرب مـن انسيابية المياه.

" أين المرأة التي تستطيع
في الثلاثين أن تحافظ علـى
مثل هذين النهدين القـائمين
المحتـديين؟ [...] كلهـا
موسـيقى، والموسـيقى
مياه، والجمال مياه انسـابت
فجمدت علـى أشـكال هـي
مشـتهى العـين " (ص٢١)

ووصف الحب الجسدي لا ينفصل أيضا عن المـاء فـي صورته الممنوعة، إذ يتعالق الماء مع العطش الـدائم الـذي يذكر دوما بالأنثى وجسدها المنفصل مكانيا عن الذات. يقول عصام عن لمى واصفًا حالة ابتعادها عنه بـالعطش، الـذي ينبثق حتى من اسمها.

" العطش. غريب! العطش
يذكرني دائما بلمـى. حتـى
اسمها يحرك أغوار العطـش

في. وقد كان حبنـا عطشًـا
وبقى في جفـاف العطـش.
تنفتح من شرب المـاء، ولا
تـــروي: عطـــش إلهـــي،
يقتحمك رغم تبذلك كله فـي
زمـــــرة المتصـــوفين "
(ص٢٦)

ويصور وديع عساف شوقه إلى (مها) بوصفه شوقًا إلـى ماءٍ باردٍ يبل ظمأه في وهج الحر.

" ما اطيبك بين ذراعـي.
باردة، حتى في هـذا الحـر.
ككأس ماء من عين في الجبل
" (ص٢٣٣)

ونفس الشعور بالعطش يعانيه فالح حتـى مـع اتصـاله جسديامع اميليا، فحبه الضائع والممنوع مع لمى لا يكـف أن يفرض عليه الارتواء الذي لا يجده. يقول في حـواره مـع اميليا:

" أنت إنسانية. بشـرية.
تجوعين ككل البشر. ككل مـا
في الأرض
- وأنت إلهي؟
- أنــا لا أجــوع. إنمــا
أعطش. أنا في عطش لا حد
له "   (١٩٣)

لقد جاء هذا الحوار الذي يجسد فيـه فـالح بقـوة حالـة العطش، بعد كل ممارسات اميليا التي تحاول لفته إلى جسدها العاري داخل الماء. لكن عبثًا كانت هذه المحاولات. فقد كان فالح يجسد بعطشه مبدأ اللذة في صراعها مع الواقع المستلب لها. ويرجع هذا العطش الغريزي لديه إلى عدم القدرة علـى التلاؤم مع مبدأ اللذّة المقموعة. وكأنه صراع بـين الحيـاة والموت (إن عدم الارتواء الجنسي يقود غالبا إلـى اليـأس والتوتر العصبي من شدة التأثير على قشرة الدماغ. فيغـدو الإنسان عرضة لموجات هستيرية قد تقود إلى الانتحـار أو

اليأس أو الجنون) [1]، ومـن ثـم جسـد فـالح دون بقيـة الشخصيات عدم قدرته على الانسجام مع الجسد/المكان مـن خلال انتحاره. وهنا تتجلى رمزية الماء في علاقته بـالمرأة، إذ تظهر المرايـا وأصـناؤها الينـابيع كرمـوز للسـقوط والانبعاث، (الينابيع تماما مثل المرأة التي فيهن تتأمل ذاتهـا هي ماء الهلاك وماء الحياة)[2].

(٢-٧-٣) الجسد ذلك المكان البديل

وفي هذا الحيز المكاني المغلق الذي تدور فيـه أحـداث رواية (السفينة) يغدو الجسد الأنثوي هو الخارطـة البديلـة للأرض، فيصبح أشبه بعالم سحري، يعبر عن تعويذة الرجل المحروم والهارب على سطحها. أي الجسد محولاً إلى طقس وشعيرة تؤشر لفعل الحرمان، باعتبار الجسد ذلـك المكـان البديل عن الوطن.

---

(١) وفيق غريزي: الجنس في أدب غـادة السـمان. دار الطليعـة – بيروت. ط١ – ١٩٩٤ م. ص ٢٢.

(٢) أوكتافيو باث: اللهب المزدوج. ترجمة: المهدي اخريف. المجلـس الأعلى للثقافة – مصر. ١٩٩٨ م. ص٣٣.

فبعد رحلة طويلة وشاقة من الضـياع والهـرب وقمـع الرغبة في العودة إلى مكان الاستقرار يتحول الجسـد إلـى (مكان هندسي لإعادة غزو الـذات، الأرض التـي ينبغـي ارتيادها، المرصاد اللانهائي للأحاسيس التي لا تُحصى التي تحتويها، ومكان للمجابهة المرغوب بها مـع المحـيط) [1].

وحينئذ يكون للجسد بلاغته الخاصة، والتي لا تفتأ أن تشـير دوما إلى معنى تحت المعنى، تقول شيئًا وتحـوم بنـا فـي متاهات من الدلالات التي لا تحد. لتعبر فـي كليتهـا عـن الغرائز المقموعة والأحلام المستلبة.

إن استغراق الشخصيات وإسـهابها فـي تأمـل الجسـد الأنثوي، ينتصب أيقونة على الفقد وما يحتويه من شبكات من المعاني المتضافرة، تدور حول الاستلاب والتعويض وتجسيد الشهوة والحنين إلى الأرض وانفصال الـذات واغترابهـا. فالطموح إلى احتواء الجسد طموح إلى ذلك المكان الأثير في اللاوعي الإنساني الذي يتجسد فيه الجسد باعتباره المكـاني الأمومي. ذلك الرحم الأنثوي الحميم الذي فقده الإنسان مـرة واحدة ولن يعود إليه إلا بوصفه رحما أرضيا للموت.

---

(٣) دافيد لوبروتون: انتروبولوجيا الجسد والحداثة. ص ١٥٠.

وقد يبدو هذا الجسد مستودعا للشـهوة، بـل فـي ذروة الطهارة كأنه ممارسة طقوسية، أو في الطرف المقابل أي في ذروة الحقارة والابتذال. وحين يظهر الجسد على هذا النحـو الأخير يكون أقرب إلى الإقصاء. ولكن وديع عساف يستدعي هذا النمط من الممارسة الجسدية بعيدا عن الخجـل والنفـاق ليمارس فعل التعرية لذاته، في افتقارها إلى المكان الأمومي الحميم. أو ذلك المكان الهارب بعد ابتعاد الأرض والمحبوبة (مها). يقول:

" في نـابولي، سـتعرف
معنى الجسد، إنه معنى مخجل
لأنه حيـواني. الجسـد هـو
الحقيقـة الوحيـدة التـي لا
يستطيع أحد دحضها، وهـو
صلتك وصـلتي بـالوحوش،
بالـدواب. ولـم الكبريـاء
والاسـتعلاء والنفـاق، فـي
نابولي، ستأخذ أربع نسـاء،
خمس نساء، سـت نسـاء –

بقدر ما تتسع له غرفة النوم.
ونرى العجـائب " (ص١٦)

إن حالة الكبت الغريزي التي يعانيها وديع تحـرك كـل عنفوان الشهوة داخله، وتجعلهـا واضـحة وجليـة دون أي محاولة للكتمان أو الإخفاء. وعن طريق جسد جاكلين ينفجر وعيه الجنسي المكبوت، فيعكس شهوته من خلال شـهوتها. يقول عن جاكلين مفصحا عن حالته.

" نريد أن نـتعلم أسـماء أعضاء الجسد واحدا واحـدا، باللغات الثلاث! من الشعر إلى النهـدين إلـى الـبطن إلـى الفخـذين. تـتلفظ أسـماءها كتلفظ الأغاني. كأكل التفـاح. تشـرب النبيـذ. أسـمع القرش اللذيذ تحت أضراسها. وأشعر بالانسياب اللاهب حول لسانها. قلت لها ذلك، فقالـت [...] أضحك لأنك تتلذذ بفضح

خفاياي، لا خفاياي النفسـية؛
بل....، فقالـت: قوليهـا يـا
سـيدتي، الجنسـية؟ قالـت،
الجنسية، ما كان بيني وبـين
نفسي سـر مكتـوم تعابثـه
أنت [...] تجعل الحب لعبـة
والمضـاجعة أكلـة تفـاح "
(ص٣٢)

الوصف السابق بتفصيلاته المسهبة عن الجنس والجسـد في علاقته بجاكلين، يكاد لا ينطق بفحواه إلا في إطار علاقة وديع بجاكلين، تلك العلاقة التي جعلت منها معوضا لا أكثر، مجرد نزوة عابرة تفجر طاقته الجنسية. وكأنها فسحة ولعب. ولكنه لعب يأخذ شكل الهياج اللفظي المحموم، والذي يشـير على الرغم من تضخمه وبروزه إلى أزمة استلاب الحـب، و(ذلك لأن الاستلاب الجنسي مـرتبط جوهريـا، باسـتلاب المعنى) [1].

---

(١) رولان بارت: هسهسة اللغة. ترجمة: د. منذر عياشـي. مركـز الانماء الحضاري – حلب.ط١-١٩٩م. ص ١١.

النشوة والهيام الطفولي بالأعضاء التناسلية وشهوتها يبرز في تجل صارخ على مستوى أولي هذا البعد الشبقي للجنس، على حين لا تنفصل هذه النشـوة عـن الغيبوبـة والعجـز ومحاولة الخلاص. إن النشوة تصاغ روائيا بوصفها معـادلاً للبؤس الذي يعانيه الذكور. ويستحوذ على مناقشات ركـاب السفينة. يقول وديع:

" نحـن نتنـاقش حـول
النشوة والغيبوبـة والجحـيم
الذي وصـفه دوستويفسـكي
بالبؤس الذي يجسـد المـرء
نفسه فيه عاجزا عن الحب "
(ص٩٥)

إن الوصف السابق لوديع الذي يفصح مباشرة بهذه الحالة من الخدر، يعززه البناء السردي للرواية، حين يصف بعـده رقص (لمى) على أنغام أم كلثوم رقصا أقرب إلـى رقـص الغانيات، يبرهن على ما فيها من مفاتن في كل عضو. وهنا يتحلق حولها ركاب السفينة كل منهم يحدق فيها، يرى نشوته الجسدية والجنسية تنعكس إليه عبرها.

" الجميع يحدقون في هذا
الجسد البديع المتفجـر مـن
الفستان الضيق، وهو يتلوى
ويتماوج ويفعي، مؤكدا دونما
خجـــل علـــى الثـــديين
المنتفضين، والخصر المياس
والردفين يتكوران ويستويان،
ويستديران ويترجرجان فوق
فخـذين طـويلين مسـتدقين
يمـــيلان وينتصـــبان، فـــلا
يعرف المرء فـي أي عضـو
يركـــز النظـــر " (ص٩٥)

ولكن جسد لمى الشهي يتحول من وضعيته الدالّـة علـى النشوة إلى شرك مغوي. تقع الأنظار فريستها ولكنها تحولهم إلى وحوش تحت وطئة التوحد والغيبوبة في جمالها.

" لقد كانت شيئًا مستحيلاً.
إلهـة تتـرنح، بـين الحلـم
والحقيقـــة، أو جســـدا

شيطانيا لفظته الأمواج مـن
قمقم قديم [...] فريسة الهوى
التي تفترس محبيها. سيرسة
التي تحـول عشـاقها إلـى
خنـــــــازير " (ص٩٦)

التناص مع أسطورة (سيرسي) [(١)] التي حولـت بحـارة (أوليس) بسحرها وجمالها إلى (خنازير) في تصوير إغـواء (لمى) يشير إلى تحول الإفراط في الشهوة إلى فعل تغييـب للوعي؛ إذ يصبح الجسد المكان النهائي للإقامـة. لا مـوطن عبور نحو الكشف. فالوصف الدائر حول (لمى) يتشكل عبر التناقضات التي يفرزها البحر، وتمارس ضغطًا على أفـراد السفينة، فإذا وقعوا في فتنتها انقطعت سبل الرجعة داخل هذا الجسد. فهي تجمع بين تعارضات الماء في رمزيتـه الدالـة على الحياة والهلاك، وتجمع أيضا بـين الحلـم والحقيقـة، والملاك والشيطان. كـذلك تجمـع بـين الفلسـفة (العقـل) والوحشية (الجسد) يقول عصام:

---

(١) أدموند فولر: موسوعة الأساطير. ص ١٤٥.

" ولكـن القـديس تومـا
الأكويني – ما الذي يفعله بين
تينك الشـفتين الوامضـتين،
وراء ذينـــك النهـــدين
المخمورين؟ أيـن تتـوارى
أفكارها الفلسفية عندما تجمد
نفسها من الخصر فأسـفل "
(ص٩٦)

ولعل هذه الثنائية المكونة لملامح لمى تجعلها دوما رمزا للانهماك الشهوي المؤلم. فعصام السلمان لا ينال جسدها إلا في إطار من الألم الجسدي. وكأن الرغبة في معانقـة هـذا الجسد/المكان لا تنفصل عن عمليـات الالتقـاء المحفـوف بمشاعر الرغبة العارمة التي تفضي إلى التضـحية وتحمـل العذاب. والذي قد يصل إلى النـزيف.

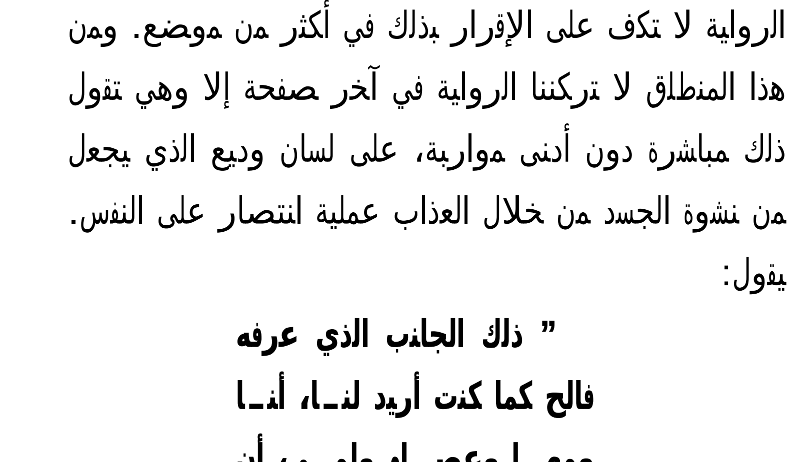
" وراحـــت تعضـــعض
شفتي رفقًا رفقًا، ثم غـرزت
أسنانها في شفتي السـفلى،
وضغطت وضغطت بعنف ثـم

أرختها لأحس لسانها، وعادت
وضـغطت لأحـس أسـنانها
تنغرز في شـفتي، إلـى أن
صحت من الألـم وانتزعـت
نفسي من بين ذراعيها (آخ!)
وتحسست شفتي بيـدي، وإذا
الـــدم يقطـــر منهـــا "
(ص٢٠٥)

على هذا النحو يتحول الفعل الجنسي إلى رمز دال يعبـر عن الألم، على اعتباره - أي الفعل الجنسي - فعل أيروسي يجسد جسدية الاشتهاء رغم العذاب، فالإيروسية كما يقـول الناقد والشاعر المكسيكي أوكتافيوباث (ليست جنسـا (Sexo) حيوانيا بحتًا بل هي طقس وتمثيل. الإيروسية هـي الجـنس محولاً إلى استعارة، والمخيلة هي الوسيط الذي يحرك الفعل الإيروتيكي [...] هي القوة التي تحول الجنس إلـى طقـس وشعيرة) [1].

(١) أوكتافيو باث: اللهب المزدوج. ص ١٠.

إن تحديد الصلة بين الشهوة الجسدية للأنثى ورمزيتها الدالّة على المجابهة لا الهرب، أو الوقوع فريسة الإفراط في اللّذة وعدم القدرة على المجابهة من خلال تغييب الوعي، تفصح عنه كل المقاطع الوصفية للجسد والشهوة. بل إن



الرواية لا تكف على الإقرار بذلك في أكثر من موضع. ومن هذا المنطلق لا تركننا الرواية في آخر صفحة إلا وهي تقول ذلك مباشرة دون أدنى مواربة، على لسان وديع الذي يجعل من نشوة الجسد من خلال العذاب عملية انتصار على النفس. يقول:

> **" ذلك الجانب الذي عرفه**
> **فالح كما كنت أريد لنا، أنا**
> **ومها وعصام ولمى، أن**
> **نعرفه من خلال العاصفة،**
> **نشوة الجسد، من خلال**
> **العذاب، انتصار النفس. من**
> **خلال مجابهة العدو،**
> **كبرياء الرفض. لا يمكن أن**
> **أرضى بشيء إلا على مثل**

هذه القاعدة. أن أقـول "لا"،
هذا حق أتشبث به بأظافري،
بأسناني، وإن اقتضـى ذلـك
نزف دمي "   (ص٢٤٠)

إن استعادة المكان/الأرض إذن هي أيضا عملية اسـتعادة لهذا الجسد الأنثوي، حتى وإن نزف الفرد كل دمه من أجـل العودة إلى الإقامة داخل كل منهما.

(٢-٨) الوصف وأنساق مكانية متواترة

(٢-٨-١) البيـت وصور الافتقاد

يتسم البعد الرمزي للبيت في صورته الأوليـة المباشـرة بقدرته على إحالتنا إلى حالة الألفة والحميمية التـي تتشـكل بواسطة فعل الإقامة والاستقرار داخله. فالبيت لـيس كيانًـا مكانيا مكونًا من أبعاد فيزيائية تحتوي العديد من الجدران أو الأثاث أو النور والإضاءة، إن البيت علاوة على ذلك لا يكف عن الإشارة المستمرة إلى ساكنيه، ومظاهر ألفتهم معه. وهذا ما يعبر عنه رينيه ويلك قائلاً: (فإنك إذا وصفت البيت فقـد وصفت الإنسان، فالبيوت تعبر عن أصحابها، وهي تفعل فعل

الجو في نفوس الآخرين الذين يتوجـب علـيهم أن يعيشـوا فيها).[1]

لكن على صعيد آخر قد تتشكل مظاهر الألفة والحميميـة مع البيت على نحوٍ مغـاير، إن طـول السـفر وضـروب الابتعاد، تحاق نوعا من الألفة المفتقدة والحميمية المسـتلبة. فوعي الإنسان بالبيت يتكون لا من خلال الإقامـة فيـه، أو حالة الاستقرار والطمأنينة المتولدة من ضـروب التراسـل والتفاعل معه. بل على النقيض من ذلك؛ إذ يصبح الـوعي مشدودا دوما لحالة العودة والاستقرار داخل هـذا الفضـاء الحميمي مرة أخرى. فلم يعد البيت مكانًـا لتوليـد الأحـلام والاستمتاع بها، لقد أصبح البيت ذاته حلما يـراود الـوعي المتشوق إليه.

إن الشخصيات التي تخلقها رواية (السفينة) لا تمتلك حالة الاستقرار المكاني داخل البيوت، السفر والارتحال يحـيلان البيت إلى صورة رمزية مضادة لحالة القلق المكاني. ومـن

---

(٢) رينيه ويلك واستن وارين: نظرية الأدب. ترجمة: محيـي الـدين صبحي.المجلس الأعلى للثقافة والفنون والعلوم الاجتماعية – دمشـق. ١٩٧٢م. ص ٢٨٨.

هنا يتداخل المكان مع الزمن والوعي بـه، أي بـين وعـي الشخصيات الآني بالغربة، ووطأة الهرب، وبـين عمليـات استعادة الزمن الماضي للمكان ومحاولة امتلاله بالتـذكر، أو عمليات الانفتاح على المستقبل الحالم، والواعد بالعودة إلـى البيت من خلال الأمنيات ونسـج التطلعـات؛ فالشخصـيات تتذكر داخل (السفينة) فضاءات البيوت السابقة، وتحلـم فـي نفس الوقت بالبيت بعد انقضاء الرحلة.

فوعي عصام السلمان بالبيت يرتبط بتذكر لحظة ماضـية حميمية، يحاول استعادتها بكل ما تحمله من دفء، وتثبيتهـا بعيدا عن مجرى الزمن وإيقاعه المتسارع بما يحمله من ألم. فحين يلتقي (لمى) على ظهر السفينة تنفتح ذاكرته الآن على اللحظة الماضية المضادة في علاقته معها. ومن هنـا يعيـد (عصام) تلك اللحظة الحميمة السابقة بفعل استعادة "البيـت" بوصفه جامعا بين العاشقين.

" ولمـــا فككـــت أزرار
قميصها، زرا زرا، في عتمة
ذلك البيت الذي أعارني إيـاه
صديقي ليوم واحد – أعـرف

تفاصيل ذلك كأغنية من أغاني
الراديو. طعم شفتيها مـا زال
على شفتي " (ص٦)

لا يذكر عصام من الأبعاد الفيزيائية المكونة للبيـت مـا يؤسس تشكيل أبعاد محددة تفصح عن تجسيد مكاني لـ ـه، لكنه على الطرف الآخر يؤسس المكـان/ البيـت بواسـطة الأصداء النفسية المتعلقة به، فما زال الحدث الذي احتضـنه ذلك البيت عالقًا بالذاكرة ويمارس في نفس اللحظة تأثيره. فلم يبق فقط من الحدث إلا صورة متخيلة تقوم على الاسترجاع، فطعم شفة المحبوبة لم يجف أو يزول، ولا زالـت تفاصـيل الحدث المرتبط به كأغنية تسمع باستمرار.

والملاحظ أن البيت الذي يشير إليه عصام لا يعبر عـن بيتٍ ذات طابع أسري، أو مكان للإقامة المستمرة التي تولـد شبكة من العلاقات؛ فالوصف السردي يدل على بيت عـابر ومؤقت (أعارني إياه صديقى)، بيت لإشباع رغبة مختلسـة بعيدا عن سلطة الرقابة الاجتماعيـة، وسـلطة العشـائرية المفرقة بين (عصام ولمى). وكأن عصام حين يتذكر البيـت بتداعياته الشبقية وتجسيداته الجنسية المشْبعة في الماضـي،

يشير أيضا إلى حالة من الإشباع المنقوص بفعـل الحـواجز السياسية والاجتماعية المباعِدة بينه وبين عشيقته. فكمـا أن البيت مكان للتوحد مع المحبوب، فإنه أيضا يدل الهرب.

وبنفس الهيئة يأتي تَذكّر عصام لبيته العائلي الذي نما فيه. فهو يجمع شتات الأسرة ويقذفها مره أخرى إلـى الشـتات والتناثر. فاللحظة الوحيدة العالقة بذاكرة عصام الغضة –وهو لم يتجاور الخامسة أو السادسة من عمره – تحمـل ظـلال العشائرية وسلطتها بوصفها سببا لهروب الأب عن البيـت، واستراقه بضع أيام يقيم خلالها كعابر سبيل مع أسرته.

وترسم زيادة الأب الأبعاد الحميمية والأليمة فـي وعـي عصام إزاء بيته. في ضوء تحولات المكان من وضعية إلى أخرى؛ دخول الأب وخروجه يحفـر فـي ذاكـرة عصـام تعارضات البيت وتناقضاته. يعود الأب فتغدو أرض البيـت باردة لتكون مهادا للمداعبه والشعور بالحنان الأبوي والأمان في كنفه. لكن هذا الأمان يظل منقوصا أيضا، فطـوال أيـام الزيارة الخمسة يتحول الدار إلى سجن، لا يفتح لأحد. وما إن يغادر الأب حتى يتحول البيت إلى وضعيته السابقه، ويتبـدد الأمان ويظهر البيت بصورته الحقيقية الهرمة والمتآكله.

" وفتحت عينـي صـباح
اليوم الخـامس، ولـم ألـق
الرجل العملاق بجانبي. ريـح
من الجنة هبت على بيتنا، ثم
راحت وتركتنا لطابوقه العتيق
المتآكـــــل " (ص١٦٦)

ويتأرجح (وديع عساف) في علاقته بالبيت بين الواقع بما هو لحظة ماضية، وبين الحلم المرجو في مسـتقبل آجـل. ويتأرجح وعيه كذلك بين البيت بصفته الدالّة على رسم مكان لإقامة الذات، أو تعيينه باعتباره مكانًا للغير، يقوم بتأمله.

لقد ارتسم البيت في مخيلة وديع وهو في الصغر باعتباره قوة طاردة ودافعة إلى الهرب، فطبيعة البيت المزدحمة بأسرة كبيرة تمثل تجسيدا لسمة الضيق والانغلاق؛ ومن ثم ينطلـق الصغير نحو الأبعاد الواسعة المنفتحة ليطـل علـى الآفـاق البعيدة في المستحيل، عبر الخيال الحالم بالتجاوز والتخطـي وإرتياد المجهول.

" كنت في الرابعة عشرة،
وكلي تحرق إلى البعيد إلـى

المستحيل، أهرب مـن بيتنـا
وآدمييه الكثار إلـى " بركـة
السـلطان " لأقـف علـى
الصـخرة المحلّقـة عبـر
محيطات الخيـال " (ص٢٠)

لكن هذا الهرب من البيت إلى الفضاء الرحب؛ وإن كـان يدل في بعدٍ أولي على ألفة مكان مغاير، تحمل معالمه سمات الخيال، إلا أن تأمل لغة الوصف المكاني تكشف عن تراسل مع المكان الواقعي المحيط، فوديع ينطلق مـن واقعـه إلـى الخيال، فيسبغه بمسحة حالمة. وقوفه علـى حافـة (بركـة السلطان) ذات الملامح الصخرية الدالة على القـدس يفجـر داخله الحلم. فنظرة (وديع) للمكان نظرة من يقف من علٍ – على صخور القدس – ليشاهد العالم.

من جهة أخرى تبدو نظرة وديع للبيت ذات علاقة بفضاء مكاني أوسع. فبيته ليس حيزا منعزلاً، إنه لا يراه إلا مموقعا داخل المدينة المقدسة بوصفه جزءا منها. ولذا فـإن وصـفه لمدينة القدس وبيوتها يأخذ وضعية الرائي الذي ينظـر إلـى المكان من أعلى، يلم بالتفاصيل ويرى المعالم في صـورتها

المتناثرة على هيئة متراصة ومتجاورة، وكأنها نظرة عـين الطائر المحلق في السماء، والذي يعـرف تمامـا تفاصـيل الأرض. ومن هنا يصف بيوت القدس المتجـاورة بألوانهـا البيضاء والوردية والحمراء، وتكويناتها الصخرية، وكأنهـا جواهر منثورة على ثوب ا ، وهنا يعبر الوصف عن قداسة المدينة.

" ارتقيت كل ما فيها مـن
تلال، وهبطت كل مـا فيهـا
من منحدرات، بين بيوت من
حجـر أبيـض وحجـر
وردي وحجر أحمـر، بيـوت
كالقلاع تعلـو وتنخفض
مع الطرق الصاعدة والنازلة
كأنها جواهر منثـورة علـى
ثـوب ا " (ص١٨)

ويقول:

"رسـمت الـتلال وأشـجار
الزيتون، رسـمت البيـوت،
وقلعة النبي داود، والقرويات
وهن يبعن العنـب والفجـل
[...]
وبعد مدة عندما ابتـاع أبـي
قطعة أرض في البقعة [...]
بنينا بيتًا على جزء منها وأنا
أغـازل الصـخر " (ص٥٩)

ولا يلبث هذا البيت الجديـد أن يتحـول مـن وضـعيته المستقرة إلى وضعية أخرى مع الاحتلال؛ فالسـيطرة علـى المدينة الجديدة هي أيضا سيطرة على البيت الجديد الآمـن، فإلى جوار البيت يقع معسكر الاحتلال على مسافة يسيرة.

"كانت دارنا [...] وكان على
مقربة منا معسـكر احـتلال
بريطاني كبيـر، مـن أكبـر

معسـ ـكرات فلسـ ـطين"

(ص ٦١)

ومع استمرار المعارك بين المجاهـدين العـرب وقـوة الإحتلال، تهجر أسرة وديع البيت، ويصبح هذا البيـت بـين عشية وضحاها مهجورا.

وإذا كانت صلة الترابط بين البيت والمدينة لا تكف عـن الإلحاح على وديع في الماضي، على الصعيدين المتعارضين للاستقرار والتشتت، فإن هذه الصلة تظل موصولة أيضا مع المستقبل، فبعد سنوات الهرب والرحيل يظل حلم العودة إلى البيت/ المدينة الهاجس الملح دوما عليه.

" لقد نقلت أمـوالي إلـى
القـدس، واشـتريت أرضـا
واسعة في قرية قرب الخليل.
وسأشتري أرضا أخرى فـي
بيت حنينـا. وسـأبني بيتًـا
كبيـرا مـن حجـرٍ. وأزرع
البندورة والتفاح " (ص٨٤)

ويشكل البيت ملاذًا آمنا، تحاول (لمى) الحصـول عليـه والاحتماء به بعد طول سفر وارتحال. ولكنه أمل منذور لحلم مستقبلي واعد بالتحقق حين العودة إلى الوطن. فحلم امتلاك البيت ينبثق في وعي (لمى) أثناء علاقتها مع (عصام) فـي أوربا، وتنقلاتهم هنا وهناك، ومن ثم يراودها حلم الإقامة وما يصاحبه من بناء البيت في علاقته الضدية مع حالـة السـفر والتشرد. وتستعيد (لمى) هذا الحلم مرة أخرى أمام عصـام بعد لقائهما إثر افتراق طويل، لتقدم له حلمها الذي راودهـا في علاقتها معه ماضيا، بغية التأكيد عليه أيضـا الآن فـي الحاضر. والحوار التالى بين لمى وعصام يظهر هذا الحلم. تقول (لمى):

" وسأبني بيتًـا جديـدا فـي المنصور، فيه رخام من مقـالع كراره، ونوافذ بطـول الجـدران وارتفاعها، وبركة صغيرة مبطنـة بفسيفسـاء زرقـاء سنسـميها مسبحا، ولـن يسـبح فيهـا إلا البعوض في ليالى الصيف [...]

- أترين؟ لم يكن لي مكان حقيقي في خططك، حتى في تلك الأيام. ما كنت أنا إلا الطارئ الغريب، يأتي ثم يذهب.

- [...] لأنني كنت دائما أحب الطارئ الغريب " (ص١٦٢)

لغة الوصف التي تحدد بها (لمى) البيت تحمل في ذاتها تعارضا بين الفخامة الدالة على الثراء، وبين صورة الخواء والوحدة؛ فالبيت يتكون من رخام ونوافذ عالية وبركة من الفسيفساء، إلا أن هذه المكونات تحمل ظلال الوحدة والخواء، فالبركة الصغيرة لا يسبح فيها إلا البعوض، وجدران البيت بطولها وارتفاعها توحي بجمال خالٍ من أثر البشر. ومن ثم يأتي كلام (عصام) بمثابة تأكيد على خواء هذا البيت الذي لم يكن له فيه مكان، إلا صورة الطارئ الغريب وهو ما تؤكد عليه. وكأن البيت الذي كان حلما لها، كان حلما منقوصا. بسبب الابتعاد بين العاشقين تحت وطأة العشائرية التي تبدد هذا الحلم.

إن هذا الجمال البيتي الدال على الفخامة والخواء في نفس الوقت يحدد أيضا علاقة (لمى) بزوجها (فالح). فلم تكن لمى

تمثل لديه صورة البيت الحميمي الدال على الـدفء؛ فهـي كقصر شديد الفخامه وشديد الخواء، يقـول وديـع عسـاف مصورا علاقة لمى مع فالح من خلال وصف البيت:

" كقصر من رخام أبوابـه
ونوافذه مشرعة، لا ترى من
خلالهـا إلا خـواء يرصـعه
صقيع شتاء مثلج طويل، هل
هذا ما أكتشفه فالح فيها، فلم
يجد الدفء الذي كان يهفـو
إليه كلما وجد نفسـه عاريـا
وسط زمهرير عاصف، يملؤه
عواء الـذئاب والكـلاب؟ "
(ص٢٢٦)

هنا نجد نفس الوصف المتعلق بالبيت، بوصفه غاية الأناقة والفخامة، في صورة قصر له نوافذ عاليه وجدر رخاميـة، ومع ذلك فهو نموذج للخواء وعدم الأمن أو الحماية. فعلـى حين تحلم لمى ببيت يجمعها بعصام لم تكـن فـي علاقتهـا الزوجية مع فالح إلا عبارة عن بيت/ قصر بـدون جـدران

تحمي من البرد أو العواصف. وكأنه استحال إلى رمز للطرد والتشرد في أيام صقيع شديد.

(٢-٨-٢) القدس وتقديس المكان

تُلِح مدينة القدس على وديع عسـاف باسـتمرار داخـل الرواية؛ فأغلب الوقفات الوصفية التي يقوم فيهـا بوصـف مكاني تسيطر عليها صورة مدينته، وكذلك عندما يسـترجع ماضيه لا يكف عن ترديد اسم المدينة/ الوطن. وترتسم معالم القدس دوما من خلال بعد وصفي قائم على التقديس والتنزيه، فقد تحولت إلى مدينة مثالية تعلو على مدن الأرض/ الجحيم، فتضرب بجذورها التاريخية إلـى أزمـان النبـوة وعهـد الرسالات. وتشير عبر تجاعيـدها الجغرافيـة بصـخورها ورمالها إلى الصمود الدائم. ومن هذا المنطلق ينظر وديـع إلى مدينته (نظرة قدسية، وكأن ا لم يخلق مدينـة أجمـل

منها) [1]. فتلالها السبعة المبنية عليها، تطل بها علـى بعـد أسطوري ومقدس في نفس الوقت. يقول:

" القدس أجمل مدينة فـي الدنيا على الإطلاق. قيل أنها بنيت على سبعة تلال. لسـت أدري إن كانت تلالها سـبعة، ولكنني ارتقيت كل ما فيها من تلال " (ص١٧)

وصف تلال القدس بالعدد سبعة، يفجر دلالات رمزية لهذا العدد، والتي تدور حول القداسة والرفعة والمهابة والأسرار؛ ففي الأساطير السومرية يجتاز جلجامش سبع جبال بحثًا عن الخلود، وأبواب الجحيم سبعة والكواكـب السـيارة سـبعة، وأطوار الحياة سبعة لدى هيبوقريط، وفي الإسلام يحمل هذا العدد أيضا بعدا مقدسا، فا خلق سبع سموات، وأيام الخلـق

---

(١) أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبـرا. المؤسسة العربية للدراسات والنشـر – بيـروت. ط١ – ٢٠٠١م.ص ٩٦.

سبع، وكذلك أيام الأسبوع [1]، فسباعية تلال القدس جزء من مظاهر تقديس المكان، الذي يتوق إليه، بخروجه منـه فقـد خرج من أقدس الأماكن وأطهرها، وكأنه قد خرج من جنـة الخلد التي تنازعه نفسه إليها، مثل آدم الذي حلّت بـه لعنـة النـزول إلى الأرض بخروجه من الجنة.

" فـــي تلـــك الأرض
الصخرية الحمراء التي تلقت
قدميك كقبلات عاشق، وبانت
كأنها تنتشر تحـت جنبـك إذ
تضطجع عليها كأراك الجنة،
لعنـة واحـدة هـي أوجـع
اللعنات: لعنة الغربـة عـن
أرضـــــــك " (ص٢٣)

وترتبط هذه القداسة أيضـا بطبيعـة أرض القـدس الصخرية والحجرية، التي تشكل معالم تضاريسها، ومعـالم

---

(٢) فيليب سيرنج: الرموز. ص ٤٦١: ٤٦٤.

البشر والكائنات، لتغدو في كافة تجلياتها مثل الصخر/ الحجر (مصدر حياة، ومولدة للكائنات المافوق بشرية) [1]

" الصـــخر يرمـــز إلـــى القدس: شكلها شكل الصخر، تضاريسها تضاريس الصخر. والصخر على حافة كل طريق في المدينة، أينما ذهبنا رأينا أناسا يكســرون الصــخر – لرصف الطريق، أو للبنــاء. مقالع الصخر حول المدينــة. فلسطين صخرة، تبنى عليهــا الحضــارات. لأنهــا صــلدة، عميقة الجذور، تتصل بمركز الأرض. والــذين يصـــمدون يبنون القدس، يبنون فلسطين كلها. والمسيح، من اختار من الناس ليكــون خليفــة لــه؟

---

(٣) السابق: ص ٤٦٧.

سمعان الصخرة. والعرب مـا
الذي ابتنوه ليكون من أجمـل
ما ابتنى الإنسان من عمارة؟
قبـــة الصـــخرة " (ص٥٧)

رمزية الصخر تخط الواقع الآني في صموده من خـلال البشر، وتستعيد في الوقت ذاته تاريخًا عريقًا، يجعـل منهـا حجرا كونيا ومركزا للأرض وأساطيرها الدالة على الـولادة الجديدة، حيث تشيد الحضارات الصادة، ولكنها أيضا تلـتحم بما هو ديني مقدس، لتكشف عن نفسها كمهـد للرسـالات؛ المسيحية والإسلامية، ففيها قامة رسالة المسـيح وأتباعـه، وفيها كذلك قبة الصخرة الذي بناه العرب. ولكـن صـخرية القدس لا تقف بنا عند هذا المستوى، إذ تنفتح على إشـارات لا تحد، تحيلنا إلى شبكة معقدة من الدلالات، فهي تشير أيضا إلى ارتباط الحجر بالمقدس في دلالته على العبـادة والتأليـه إلى جوار الإبداع والفن والمهارة، كما يدل على الموت على اعتباره رمزا للروح الخالدة، وعلى الصحة والسماء والشاهد الكوني والإله والسحر، بل يشير كذلك إلى الخصـب حيـث

تنفجر من بين ثناياه المياه، وتتشقق رماله بالمطر [1]، ومـن ثم كان بناة القدس، فوق البشر، فقد اسـتعانوا علـى بنائهـا بشربة من ماء مقدس، يخرج من نبع مقدس طهور. يقـول وديع:

" في ذلك الكهف، شـرب
أول بناة للقـدس فـي فجـر
التـاريخ، واسـتمدوا حيـاة
للمدينة التي أقاموهـا علـى
صـــخورها المتصـــاعدة
تصاعد سلم حجري إلى ذرى
الرابية التـي أضـحت قلبـا
للقدس "   (ص٥٨)

صورة الكهف الذي تتفجر فيه المياه يحيلنا إلى طقـوس الولادة من المغاور والكهوف والينابيع، كما يشير إلى المغارة التي ولد فيها المسيح. لقد حفر الحجـر إذن نقـوش قداسـة المكان وصموده، ولعل بسبب من هذا الظلال الإيحائية لـه، يربط وديع بين البشر والحجر. يقول عن فتيات القدس:

(١) جان صدقه: رموز وطقوس. ص ٩٧: ١٠٦.

" ركضـــت وراء فتيـــات

جميلات، لأنهن كالصـخر "

(ص٥٩)

ويصف صديقه فايز به:

" عاشق الصـخر، ثقـيلاً

كـــــالحجر " (ص٦٨)

ويتمنى من مها أن تكون صخرة من صخور القدس:

" كنت أبغي من مهـا، أن

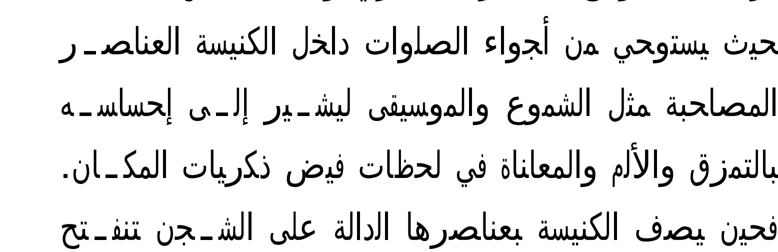
تكون صخرة مـن صـخور

القدس " (ص٢٢٤)

تقديس المكان على هذا النحو من جانب وديع، يتراسـل رمزيا مع شخصيته السردية، التي تجعله في صورة القديس والناسك، الذي يصرح جهارا بإيمانه العميق، والذي يصـل إلى حد الهوس الصوفي بالمكان، ورؤيته الدائمة لـه عـن طريق الحلم، ومن هنا كانت لغته الواصفة للقدس تدل علـى تعالق مع لغة الإنجيل وتأخذ صورة التراتيـل والصـلوات والابتهالات الكنسية، ليعبر بها عن حنينه لوطنه المقدس.

" بوسعي وا أن أقـف
على قمة رابية من روابينـا،
بين الصنوبرات العتيقة، فوق
منحـدرات الـدوالي والتـين
والمشمش والزعرور، أقـف
هناك وأرفع يدي إلى السماء
كالمجنون وأصـيح بـأعلى
صـوتي: أصنـــا في
الأعـــالي!
Osannain excelsis
سبحانك اللهم سبحانك علـى
هـــذا العطـــاء، هـــذا
الاندلاق العجيب لكاس نعمائك
علــى أرض البشــر، هــذه
الخيــرات التــي تســربل
بها الهضاب والوهاد، وتفيض
عليهــا مــن شموســك "
(ص٨٥).

الأوصاف الابتهالية باجوائها المقدسة ذات الطبيعة الدينية تربط داخل وديع بين حركة الذكري وفعل التقديس للمكـان،



حيث يستوحي من أجواء الصلوات داخل الكنيسة العناصـر المصاحبة مثل الشموع والموسيقى ليشـير إلـى إحساسـه بالتمزق والألم والمعاناة في لحظات فيض ذكريات المكـان. فحين يصف الكنيسة بعناصرها الدالة على الشـجن تنفـتح ذكراه على وطنه المحروم منه.

" عـــواطفي تتحــــرك
بموسيقى الكنيسة، فالألحـان
التي تتصاعد أليمة جريحـة
من حناجر المرتلين، وألحان
الأرغن الهادر في السـقوف
الشاهقة، وهـذه الإشـارات
الضارعة الخاشـعة إلـى ا
ورب الأرباب وملكوت السماء
وحمل ا الحامل خطايا العالم
– هذه كلها تغمرني بأحاسيس
كالهستريا. أنا أريد أن أتمزق

عندها – أتمزق فرحا وطربا،
وأسى وحزنـًـا، لأن الجمـال
حزين – أجمل ما في الحيـاة
حزين، بلادي "   (ص١٩)

هذه الأجواء الكنسية ذات الموسيقى الدالة على حركة من التذكر تتلوها، نجدها كذلك في وصف وديع الطويل لعبـور (مضيق كورنيث)، والذي تتلـوه مباشـرة أطـول حركـة استرجاعية لوديع، يعيد فيها بصورة مسـهبة ماضـية فـي القدس وجهاده مع صديقه فايز. وكأن أنغام الكنيسة عنصـرا باعثًا على استرجاع المكان بقداسته. وحـين يحلـم وديـع بالمستقبل والعودة إلى القدس، يشير كذلك إلى الموسيقى التي تسيطر عليه بل ويدمنها بوصـفها مخـدرا يغَيـب وعيـه بالحاضر.

" سـأزود نفسـي بـألف
أسطوانة موسيقية، فيفالـدي
وبـاخ وتلمـان وجوسـكان
دوبري وبرامز وسـيبيلوس
وسـترافنكي، وموسـيقى

اليكترونيـــة حديثـــة. هـــذه
حشيشتي وأنا من المـدمنين
عليها، ولكنني سأعيش مـع
الأرض، مـع التـراب، مـع
الصخر "   (ص٨٥)

وبجوار الوصف الـذي يسـتدعي القـدس مـن خـلال الاعتراف من الرموز المسيحية – ويغَيب الرموز الإسلامية عن مكان لم يغب منه الإسلام قط – يصف وديـع عسـاف المكان أيضا بلوحات تغلب عليها اسـتعادته فـي أبعـاد لا نهائية، تلتقي فيها الأرض مع السماء، والبحر مع اليابسـة. فيصبح البحر المتوسط بحر فلسطين ومدنها. يقول:

" أنا أحب البحر المتوسط،
وأركب السفينة فيه، لأنه بحر
فلسطين، بحر يافـا وحيفـا،
وبحر هضاب القدس الغربيـة
وقراهـا. فأنـت إذا صـعدت
هضاب القدس ونظرت غربا،
لن تعرف أين تنتهـي الأرض

وأين يبدأ البحر وأين يلتقـي
الاثنان بالسماء. فهي ثلاثتها
متداخلة متمازجة ومتماثلة "
(ص٢٣)

خصوصية المكان وتاريخه العريق في الذاكرة الجماعيـة لم تغب قط على وجدان وديع وهو يصف مكانـه المقـدس، وكأن الاسم (القدس) يستدعي لمعانيه الدالـة علـى السـمو والطهارة، كل هذا الزخم الوصفي.

(٢-٨-٣) المكان: الرؤيا والكابوس

ليست هناك مصادفة أن يربط البناء الروائي من خـلال حشد كثير من الأوصاف بين المكان والرؤيا، فالرؤيا منطقة للعبور والتجاوز. ففعل المخيلة ينتج بالوهم تصورات خاصة بالمكان تعبر تداخل الواقع بالحلم. بيد أن الرواية تخص وديع عساف وحده باستحضار آليات الرؤيا والحلم، والتي تمتـزج بالكوابيس تارة والأوهام تارة أخـرى. واختصـاص وديـع عساف بهذه الآليات ليس مصادفة أيضا؛ إذ يقع طوال أحداث الرواة تحت تأثير الاغتراب والانفصال عن وطنـه، ومـن خلال الرؤيا يعبر دوما عن الانشـطار والرغبـة العارمـة

للتوحد. فتعمل الرؤيا بوصفها جسرا لعبوره نحو الأقاصـي البعيدة، وكأنها حالة من الاستغراق في النعـاس أو النـوم، خوفًا من الصحو الذي يجسد كل شيء بصورة واضحة.

" في نفسي دائما ركـض
على الـتلال، وسـير بـين
صخور الجبل، بل حتى علـى
أمواج بحيرة طبريا. المسيح
يلازمنـــي، حافيـــا، كبيـــر
القـــدمين، تقطـــر أصـــابعه
الطويلة بالمعجزات، وهـو لا
يكاد لا ينطق. ثم تأتي ساعات
الصــــحو، ذلـــك الصــــحو
العريض، الفسيح حيث تبـرز
النـاس والأشـياء محـددة،
صـــلبة، واضـــحة لدرجـــة
الإيذاء، ما الذي نحن فيه؟ أي
فـــردوس مجـــانين هـــذا "
(ص٨٠)

فمن خلال الرؤيا يركض وديع نحو وطنه، عن طريـق الخيال، فيسبح في بحيرة طبريا، ويلازم المسيح، وكأنه يعود بالمكان إلى زمنـه الأول حيـث الطهـارة والنقـاء، جـو المعجزات الذي يلتحم بتاريخ فلسطين، مهد المسيح، ولكن ما أن تبدأ حالة العودة إلى الصحو يتبدد الحلم، وراء فـردوس البشر المؤلم، لا فردوس الأنبياء بكل صفائه.

وتُحلّق رؤيا وديع لتتعانق مع ما هو غيبي، فتجعل مظاهر المكان من شمس وغروب وأضواء وبحار في لوحة مكانيـة واحدة، تتصارع وتتداخل وتتقاطع بل وتتحول إلـى سـديم وغبار ولهب وألوان، يختلط فيها الصمت بالكلام، والفـرح بالأسى، يقول:

" هذا المساء، والشـمس
على وشك المغيب، عبرت بي
إحدى تلك التجارب الرؤويـة
التي يكاد يكون الكلام عنهـا
مستحيلاً، إنها لا توصـف –
غيوم متراكمة تأججت فيهـا
ألوان الغروب كأنهـا لهـب

مندلعـــة وذهـــب مســـفوح
كالسماء في صـور تييبولـو
تعتلج فيها الدرامة لا لسـبب
ظاهر. ولكن ما الذي تـذكرت
ورأيت؟ إشلالات من لذائـذ،
وبحارا من تـوق وصـراع؟
ربما، أو ليس ذلك بالضـبط.
ســديما وغبــارا وأضــواء
وبراكين. الصـمت البـاهر،
صمت أفراح عنيفة، ومـآس
انتهت وهي علـى وشـك أن
تبدأ من جديد. الشيطان فـي
الداخل وقد انفجر الشـيطان
المستقر في البواطن السحيقة
استقرار الإله، حيث الشيطان
والإلـــه لا يفترقـــان. ولا
يمسكان. لا تطردهما صلوات
أو قصائد. وأربعون سنة من

حيــاة تضــرم وتتصــاعد
وتتهافت على أيديهما "

تمتزج رؤيا وديع بحس سـريالي يغـرق فـي تلمـس الماوراء، حيث اللّه والشيطان، وكأنه يوحنا اللاهـوتي فـي رؤيته التي تجمع بين التهويل والغرابة، وهي تبشر بخـراب العالم بحلول الموبقات السبع [1] ورؤية وديـع لـو حملنـا تفصيلاتها إلى مراجعها الإشارية لوجدنها تجمع الخيال بالحلم إلى جوار الواقع، تقبض على المكان في لحظـة لا زمنيـة تجمع بين الماضي والحاضر والمستقبل، فتشير إلى فلسطين/ القدس وهي تعتلج بدراما الأحداث والصراعات، منذ أربعين عاما، تحت نير الشيطان/ اليهود. الذي لم تنفع معه القصائد أو الصلوات، وبجوار الماضي والحاضر المؤلم تنفتح الرؤيا أيضا على المستقبل حيث انتهت المأساة وانفجر الشيطان.

" لك أن تتمتع بأي وهـم
تشاء، ما دمت تعلم أنه وهم.
ولكن حالما تبدأ الظـن بـأن

---

(١) انظر: العهد الجديد: رؤيا يوحنا اللاهوتي.

وهمك حقيقة، فأنت في خطر

" (ص٤١)

ويقول أيضا:

" بعد أن يزعم المرء ما
شاء له الزعم، يبقى الوهم
أمرا لا بد عنه، كأنه يقول:
أرفع الوهم، تسدل الظلام
فليغن عتابا وميجانًا. الغناء
كله وهم. الطيبات كلها وهم،
ارفع الوهم، تضمل المتعة
الأخيرة، ولا يبقى إلا الملح.
يجيش بي الوهم، أشعر أنني
أود الاسترسال بالكلمات إلى
ما لا نهاية "

إن الوهم عند وديع حالة من الانسحاب نحو الداخل في البواطن العميقة، ينشئ الوهم لكي ينسى، ليعوض الواقع بالحلم وبالكوابيس أيضا.

" الوهم تفرضـه علينـا
الطبيعة نفسها فرضـا. مـا
النوم؟
إنه انسحاب إلى الـداخل
إلى الظلمات الطرية اللذيـذة.
فـــالوهم أخـــو النســـيان.
والنسيان بلسم الجراح، كمـا
يقولون – إلـى أن تفاجئنـا
الكوابيس " (ص٧٥)

عناصر الرؤيا والحلم والكابوس والوهم ما هي إلا جـزء من وعي وديع للعالم والمكان، والذي غـدا أشـبه بـالجحيم الأرضي، الذي يتخلى فيه الإنسان عن الأمل، أو كما يروي دانتي عن بوابة الجحيم المكتوب عليها (عن كل أمل تخلـوا، أيها الداخلون هنا). فالتناص الروائـي مـع هـذه المقولـة والإلحاح عليها من جانب وديع يجسد بدقة كيـف تحولـت رؤيته إلى عبور محلوم بين اليأس والرجاء فـي مـدن ا الشاسعة.

(٢-٨-٤) الجدار: التلاشي التدريجي للحد

على الرغم من السفينة هي الحيز المكاني الجامع لكافـة شخصيات الرواية، وتؤدي إلـى قيـام عمليـات التفاعـل الاجتماعي والثقافي بين الجميع، إذ يتجمعون من وقت لآخر على ظهر السفينة أو الصالون أو غيرها من أماكنها، إلا أن الطبيعة الهندسية للمكان ذاته فرضت على الأشخاص عمليات التجاور المكاني، من خلال وضعية القمرات المتراصة على سطح السفينة، في صورة متجاورة، في كـل قمـرة اثنـان ويفصل بين كل قمرة جدار. ولكن هذا الجدار لا يتصف في كل وضعياته باعتباره حدا فاصلاً بين الركاب كلهم. فمن بين ركاب السفينة ينشط الجدار/ القمرة بوصفه حدا عازلاً بـين لمى/ عصام.

لقد بنى عصام السلمان في وعيه نسقًا تصـويريا للحـد الفاصل بينه وبين لمى من خلال الجدار الذي يعزلـه عنهـا ويفصل بين قمرته وقمرتها، لقـد كـان الجـدار عنصـرا للتواصل والانقطاع في نفس اللحظة، إنه العازل الذي يشـير إلى ما خلفه من أشياء، ويشير إلى التقارب المكـاني مـن

خلال التجاور، ومع ذلك يدل على التباعـد والتـدابر بـين الطرفين.

جسد عصام السلمان بهذا الجدار الذي بنـى وعيـه إزاء لمى، كافة أشكال التباعد المكاني وما يتضمنها مـن صـور الحدود العازلة بينه وبينها، حتى أصبح هذا الجـدار رمـزا لحركة التدابر والقطيعة – المطروحة فـي أول الـنص -، ولكن مع حركة السرد تبدأ تحولات الجدار عـن وضـعيته الأولى إلى الحركة النقيضة، إن الجدار مع تقدم السرد يبـدأ في الذوبان والتلاشي، رويدا رويدا يختفي الجدار ويـزول، وتمتد جسور التقارب مرة أخرى مع لمى.

مسارات عدة اتخذها الجدار في رمزيته الدالة عن التباعد عن لمى، بحيث أصبح متعالقًا مع أكثر مـن صـورة مـن الصور الدالة على الجدار الفاصل والحـدود العازلـة بينـه وبينها.

" لو أنني أستطيع إعـادة
سلم السفينة إلى المكان الذي
يصله بالرصيف، وأهرب، لقد
هربت، وها هـي كالجـدار،

كالبحر، كالمـارد، أمـامي"

(ص٨)

فلم يكن الجدار عازلاً بين القمرتين فقط بل عازلاً أيضـا يدل على استحالة العودة إليها، فالزوج يجسد عنصرا من هذا الحد الفاصل مع لمى.

" لن يكون بيني وبين لمى
إلا جدار! ولكنه مـن حديـد.
ويدعم الحديـد زوج ويـدعم
الزوج كل شيء. ولا يدعمني
إلا نظرة أخرى دفقـت مـن
عيني لمى بـالتوق والحـزن
والخيبة " (ص٩)

لقد كان الجدار في بداية الأمر قطعة من حديد، مـدعوم بفاصل اجتماعي يمثل الزوج كعائق بينه وبين لمى، وكـان هذا الزوج أشبه بالجدار. ولكن مع مرور الأحـداث سـوف يتلاشى هذا الجدار الحديدي ويصبح مجرد جدار هش يستمع عبره غزل المحبين وأفعال الاشتهاء المتبادل بينهما، فيتحول عصام تحت وطأة الألم إلى ملدوغ، يهرب هنا وهناك.

" ثم سمعت حركـة، بـل أحسست بها بذراعي – حركة مبهمة كأن صوتها آت عـن طريق الكوة المستديرة مـع صفق الموج. ولكني لم أخدع نفسي طويلاً. فالحركة هـي وراء الجدار الذي هو لصـق ذراعي... الحركة مـن لمـى وزوجها. ما أوهى الجـدار، وكنت أحسبه من حديـد! يـا اللّه... إنهما يتغازلان. لمـى تهدر جمالها، تسفح أنوثتها، تعطي من شفتيها ونهديها في الطرف الآخر من الجـدار "

(ص١٠)

لم يبق إلا الزوج بوصفه حاجزا بينه وبينها. ويدل الوعي الذي يصوغ أفكار عصام على اعتقاد وطيد بتبادل الحب بين المحبين لكن سرعة الأحداث تظهر فاعلية التدابر من لمـى

وفالح الذي لم يستطع التأقلم معها، ويقيم علاقة مـع اميليـا، ومع تطور السرد أيضا يموت فالح ويصبح باعتباره حـدا فاصلاً في وضعية الاختفاء.

وبموت فالح أيضا تظهر مفارقة العلاقة بينه وبين لمـى، والتي تَوهم عصام أنها علاقة حب، إذ يكشف فالح عن فشله في التأقلم مع لمى، بل يجعلها في صورة (جدار) عجز عـن اختراقه.

" كنت أطلب فيـك ملجـا
لتوزعي وانشطاري. ولكنني
انخذلت فيـك. كنـت جـدارا
عجــزت عــن اختراقــه "
(٢١٦)

كان الجدار كذلك معبرا عن التباعد الجسدي والحـواري الحميم مع لمى، ومن ثم كان يحاول عصام إقامـة الـذرائع والأسباب حتى يفوز برؤيتها، ويرتوي من جمالها.

" لمى في الطرف الآخر،
ما الذي كانت تفعله في تلـك
اللحظة؟ حتى في تلك اللحظة

أحببتها. أشتيهتها... إنها وحدها الآن، إني واثق من ذلك. يا للمهزلة. لا تتاح الفرصة، إلا وكلانا أشبه بخرقة مبلولة [...] لمى على شبر مني ، ولا ألمسها، فلتضحك الآلهة " (ص١٥٠)

ومع حركة الأحداث يقترب عصام أكثر منها، وينزل معها إلى نابولي، وهناك يتلاشى الفاصل الجسدي، وعندما يعود إلى السفينة يتبادلان الحب في قمرته، وفي نفس اللحظة يكون فالح في القمر الأخرى وراء الجدار قد لفظ أنفاسه الأخيرة.

جسد الجدار الفاصل بين عصام ولمى أيضا صورة الاغتراب عن الأرض، فابتعاد عصام عن أرضه ولمى كان بسبب العشائرية في وطنه التي أقامت حدودا منيعة بين الأسرتين.

" وكانت القطيعة بين أسرتينا قد أقامت عبر السنين

جدارا ضخما بيننا، لا نـرى
ولا نسمع من خلاله شيئًا عن
بعضنا البعض " (١٦٨)

وفي نهاية الرواية كان على عصام أن يواجه هذا الحـد أيضا، من خلال التشبث بأرضه والعودة إليها.

(٢-٩) السفينة: بنية الرمز وتداخل الدوائر المكانية

تكشف البنية السردية في كليتها عـن نهـوض السـفينة بوصفها مركزا لكل التلفظات الروائية، ومكانًا تجـري فيـه الاسترسالات الوصفية والاسترجاعات الزمانية، فمنها تبـدأ حركة السرد وتمتد الأحداث، وفيها أيضا تصاغ أنماط الوعي المتغايرة للشخصيات إزاء مكان سابق يحمل معالم دالة على الهرب والحنين في نفس الوقت، ومكان آخر حاضر يشـير إلى التجاوز والتخطي ومحاولة العبور. فإلى جانب الأمـاكن العربية المستعادة عن طريق التذكر مثل (فلسطين/القـدس، وبغداد، ودمشق، وبيروت)، توجـد أمـاكن غربيـة تعبـر

الوضعية الراهنة لحركة السفينة أو تسترجع من الذاكرة، مثل استرجاع عصام للأماكن التي أقام فيها مع لمى.

ويرتبط التعدد المكاني على مستوى آخر بتعدد جنسـيات الشخصية، بين عرب وأجانب، بل يمكن القـول أن التعـدد المكاني شَكَّلَ التعدد في أصوات الشخصيات، ومن هنا تفرز الرواية إلى جانب بوليفونية الأصوات Polyvocality – التي أشرنا إليها من قبل –بوليفونية المكان؛ فأبطـال الروايـة لا ينتمـون إلـى أمـاكن مختلفـة فقـط، بـل يرتبطـون بأيديولوجيات/وحدات فكرية، مختلفة تقترب – نسبيا – إلـى التنافر. ومن ثم نجد النص الروائي – كمـا يقـول يـوري لوتمان: (يشتَت بطرق مختلفة طبقًـا للأبطـال المختلفـين؛ فيظهر نوع من بوليفونية المكان، لعبه بالأشـكال المختلفـة النابعة من ذلك الشتات) [1].

لكن كل هذه التعدادات لا تتخلق سـرديا إلا فـي نطـاق السفينة وداخل تفصيلاتها المكانيـة فـي الأغلـب، بـل إن سيميوطيقا العنوان الروائي نفسه تفصح عن المدار النصـي وسيناريوهاته المتوقعة من خـلال التأكيـد علـى المكـان

---

(١) يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، ص١٠٢.

(السفينة) بصيغة التعريف. ولا تحبط الرواية هذه التوقعات، وتحوم بنا في عالم مكتنـز بالإحالات والإشارات والأساطير المرتبطة بأجواء السفن وعالم البحار. ومن هـذا المنطلـق تؤسس البنية السردية شبكة متضافرة من السرد والوصـف معا، تتشكل بهما الرواية/السفينة بوصفها استعارة تقوم على التعدد والتشعب داخل النص، فلا تنحصـر فـي مجـازات قصيرة تستغرق مقطعا سرديا أو عدة مقاطع، بـل تتجـاوز ذلك إلى تكوين بنية الخطاب الروائي الكلية، بحيـث تصـير الاستعارة القائمة على السفينة/المكان نسقًا ممتدا من التعالقات المجازية، يأخذ شـكل الاسـتعارة الممتـدة The extended metaphor، وهـي شـكل اسـتعاري يعرفـه رفـاتير M. Riffaterre باعتباره (سلسلة من الاستعارات الدالة، تـرتبط بالجمع بين التركيب والمعنى، تخص الجملة وحدها، أو البنية السردية أو الوصفية وحدها، ويعبر كل منها بشـكل خـاص ومكتمل عن شيء أو مفهوم، يظهـر بواسـطة الاسـتعارة الأولى في السلسلة) [1].

---

(٢) Michael Riffaterre: Text production. New York. Columbia University press. ١٩٨٣. p. ٢٠٣.

بذرة الاستعارة الأولى في الرواية تبدأ من العنوان النصي ثم تتمدد وتتشعب عبر تراكم الوصف والسرد، بما يؤدي إلى خلق بنية تقوم على تعدد الرؤى، والأماكن، ومن ثم فليست هذه الاستعارة شكلاً من أشكال التمثيل (Allegory) يسهل تلمس مغزاه بعملية مقارنة بسيطة مع الواقع المرجعي، على اعتبار أن التمثيل يعبر عن (شكل أو نوع من السرد يستخدم بوصفه مجازا، ويقع إلى حد ما بين التشخيص والاستعارة، حيث تكون فيه الأشخاص والأشياء ووحدتي الزمان والمكان أو الأحداث ممثلة بوصفها جزئيات مادية تشير إلى ترتيب آخر للأشياء المجردة التي تقع خارج النص) [1]. وكأننا إذن إزاء مسطحين (أ) و(ب) لا يكون المعنى كافيا في (أ) ما لم نقوم باستدعاء العناصر الخارجية الحاضرة في النص.

فالسفينة لا تشير إلى دلالة أحادية تقيم تراسلاً مع واقع بعينه، أو قضية واحدة تحاورها أو تعيد إنتاجها. فليست السفينة تعبيرا فقط عن فلسطين كما يؤكد البعض قائلاً في

---

(١) Jack Myers and Michael Simms: The Longman dictionary of Potic terms. Longman. New York & London. ١٩٨٩. P. ٨.

سياق يبرز سيطرة فلسطين على وعي جبرا – (رواد رواية السفينة – على سبيل المثال – كانوا يطرحون، في كل صفة من صفاتها، وعبر كل تهادي مع الزمن. فلسـطين كقضـية الحاضر والمستقبل، يحدث هذا كله رغم أن القضية كما كان يبدو على المستوى الفني – لم تكن تستأثر بالتيمة الأولى في العمل. الأكثر من هذا كله فنحن نستطيع، بشيء من صـفاء الذهن، وربما بشكل ما مـن أشـكال اللاشـعور الجمعـي Linconscient Collectif أن نـدرك أن حركـة السـفينة، وارتطام الماء بها، وموجات المد والجذر وحركـات الـريح [...] نستطيع أن ندرك كل ذلك، وما كانت السفينة الماضـية في لج محيط مضطرب أن تمنحه لنا ليس غير مـا كانـت تمثله فلسطين في الوجدان العربي) [1].

وجود فلسطين في الرواية لا تكاد تتجاوزه قراءة أولـى، فوديع عساف – كما مر بنا – لا يكف عن ذكرهـا، ولكـن وديع عساف شخصية ضمن بنية التشخيص الروائي، كما أن فلسطين وإن استحوذت على كم كبير من الوصف فإنها مكان

---

(٢) د. مصطفى عبد الغني: الغيم والمطر، الرواية الفلسـطينية مـن النكبة إلى الانتفاضة، ص٥٤.

ضمن بقية الأماكن التي تشكل الاستعارة النصـية الكبـرى والممتدة للسفينة.

عند هذا الحد تبدو الرواية تتحرك على مستوى إشـاري متراكب، جدل من الرؤى المتغايرة، تعيد السفينة إنتاجها، من خلال أطياف مكانية متعددة، وهنا يتحـول المكـان الكلـي الجامع (السفينة) إلى تكوين استعاري يقـوم علـى طبقـات متداخلة ويتحول – هذا التكوين – إلى رمز Symbol يوحي (بتعدد مستويات المعنى) [1]. فالتعـدد الصـوتي والمكـاني المصنوع عبر البنية الرمزية للمكان/السفينة، ينفـتح علـى وفرة من التفسيرات المتداخلة، لتعبر بوصفها رمـزا عـن (غير المحدد والمفتوح على التفاعلات والتأويلات الجديـدة باستمرار) [2]. لكن هذا التعدد على مستوى آخر ليس تعـددا لا نهائيا، فحركة التأويل مقيدة بالأبعاد الإشـارية الداخليـة

---

(١) Kathleen Morner and Ralph Raush: Ntc's Dictionary of literary terms. Ntc publishing group. ١٩٩٧. p. ٥.

(٢) أمبرتو إيكو: شعرية الأثر المفتوح. ترجمة: عبد الرحمن بو علي، مجلة نوافذ، عدد ٦، شعبان ١٤١٩هـ. ديسمبر ١٩٩٨م. ص٩٢.

والمنبثقة من فعل التخييل الروائي ذاته، ومن هنـا لا يعنـي الانفتاح كما يرى أمبرتو إيكو (غموض الخطـاب، وتعـدد إمكانيات الشكل وحرية التأويل، فالقارئ يمتلك فقط جـدولاً من الإمكانيات المحددة بدقة والمشروطة) [١].

وبناءا على ذلك، يمكن القول بـأن الخطـاب الرمـزي للرواية يعقد شبكة متضافرة من الدلالات، حين يمزج علـى نحوٍ بارز بين السفينة/المكان، وبين افتقاد المـرأة ومحاولـة استعادتها مرة أخرى. فهذا الترابط يؤدي إلى تصور وجـود بنية رمزية كبرى متعددة الطبقات والشرائح المجازية، تظهر في دوائر متشابكة كل دائرة دلالية تعود إلى دائـرة أكبـر. وتُصنع الدوائر الدلالية من حركة اشتغال البنـى الصـغرى واعتمالها، والتي تلتحم فـي بنيـة كليـة Macro structure، يحصل عليها فعل القراءة عن طريق حذف بعض التفاصـيل التي لا تخل بالبناء الرمزي، وإدماج العناصر الفرعية فـي كل عام [٢].

---

(٣) السابق: ص٩٢.

(٤) حول البنية الكلية Macro structure وكيفية الوصول إليهـا إجرائيا، انظر:

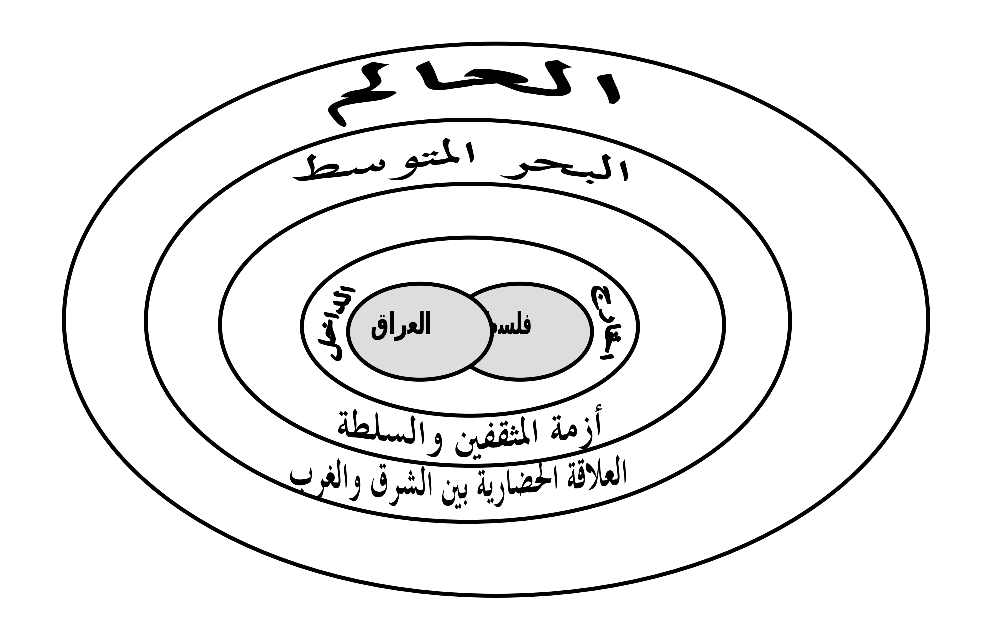
بواسطة توزيعات الأماكن داخـل السـفينة، وتفـاعلات الأصوات، وجدل الثنائيـات المتعارضـة، بالإضـافة إلـى مركزية الرمز الأنثوي الدال على المكان، نستطيع تصـور البنية الكلية لرمزية السفينة بوصفها حراكًا دائريا بين بنيات مكانية متدرجة، صعودا إلى بنية مكانية أشمل؛ فإلى جـوار تأسيس أماكن محددة مثل العراق وفلسـطين، لتعبـر عـن شخصيتي (عصام ووديع)، يتكون حيز مكاني أوسـع هـو (الوطن العربي) ليعبر عن المكـان الجـامع للشخصـيات العربية، ثم تتوالى الدوائر المكانية وتتسع، إذ تخلق السـفينة من خلال رحلتها صـورة المكـان المتوسـطي بحضـارته الغربية، بل وتخلق من خلال حواراتها الداخلية عن السـلطة والخير والشر والإيمان حيزا مكانيا يتراسل مع العالم ذاتـه في اتساعه.

وليست دوائر المكان المتصاعدة نحو الاتساع، تعبر عـن بعد أحادي يشير إلى رؤية مهيمنة تستقطب الدلالة؛ بـل إن هذه الدوائر تظهر في ظل ثنائيات متعارضـة تقـوم علـى

- Van Dijk: Text and context. Longman. ١٩٧٧. P. ١٤٣: ١٤٤.

التداخل والتعارض، أي بين الوجـود والعـدم، اللانهـائي والمحدد، الظهور والغياب، التجلي والخفاء. ومن هنا تأخـذ البنية الرمزية الكلية للمكان شكلاً يجمـع بـين الاسـتلاب والاستعادة.

فدوائر المكان المتداخلة تعبر في مستوياتها العميقة عـن جدل بين القضايا التي تمزج الـداخل بالخـارج، والفـردي بالجماعي. وهذا ما يوضحه الشكل التالي لـدوائر المكـان وقضاياه المتعارضة:



الاغتراب

البنية الكلية على هذا النحو تعبر عن مستويات متعددة من الاستلاب المكاني، ومحاولات استعادته مرة أخرى.

استلاب العالم ← الأمومة والحب ← استعادة الأسرة

استلاب الحضارة ← الشرق والغرب ← استعادة البعد الحضاري (رمزيا)

استلاب الحرية ← السلطة والوطن ← استعادة الأمن

استلاب الأرض ← الخارج/الاحتلال ، الداخل/العشائرية ← العودة والمقاومة

فحالة الاغتراب المكاني والسفر المستمر تتراسل رمزيـا مع استلاب العالم، وعدم القدرة على العيش فيه، فـي ظـل استلاب المرأة ومحاولات البحث المحموم عنهـا، لتحقيـق الالتحام معها، باعتبارها الشق الآخر للذكر، والـذي بغيابـه تغيب عن العالم مشاعر الحب والأمن. وهنا تستعيد الروايـة

أساطير الألوهة المؤنثة لكي تقيم على مقربة منها أسطورتها الخاصة في واقع معاصر.

وأجواء البحر المتوسط واستدعاء أسـاطيره، وإن كانـت تشير على مستوى ما إلى تخليق بعد أسطوري ورمزي يدل على التجاوز والتخطي، إلا أنها أيضا – بمعنى من المعـاني – تفجر فيضا من الدلالات المعبرة عن قضية العلاقة بـين الشرق والغرب، في ضوء أزمة الحضارة العربية المعاصرة – ما لنا لا نقول تلاشيها واستلابها الفعل الريادي القـديم – وتحولها إلى مكان موحد ثقافيا ومتعدد جغرافيا، ويكتظ بكـل العناصر الدافعة على الهرب نحو الغرب على الشاطئ الآخر للمتوسط، لكن هذا العبور يستدعي دوما تاريخًا بائدا صـار أثرا بعد عمران، يولد حالة من الشجن والأسى، حين نـرى عراقة الماضي في صورة الطلل، والفروسية المنهزمة. لـم يبعد عصام السلمان عن هذه الدلالات، عندما عبر عن طوافه في الغرب وأماكنه قائلاً:

" في أقل من ثلاثين سنة
من العمـر، وجـدت نفسـي
أتدرج من طرف أقصى إلـى

طرف أقصى. في أي طـرف
أقصى كان عرب الأندلس
في عصر زرياب؟ وأيـن
كان العرب في عهد الرشـيد
والمـأمون؟ هـل فـي
الحضارة من (وسط)؟ حتـى
امرؤ القيس الجاهلي، إذا لـم
يكن من خلق راوية
خصب الخيال، هل كان إلا
في إحدى قمـم الحضـارة "
(ص١٩٨)

وهذا الوعي الذي يصور الانهزام المعاصر لحضـارتنا، يضغط أيضا بقوة على فالح حسيب، فتحت وطـأة الشـعور بتصاغر الذات، يصف نفسه بمجرد فتى مضخم على شاشـة سينما سكوبية يظهر في أطراف بادية العـرب مـن خـلال الأوهام وتظنه اميليا إلها إغريقيا!. وتحت وطأة نفس الشعور يشير فالح إلى (جده) الذي مات مجنونًا في اسطنبول، وظـل موته – بما يحمله من دلالـة رمزيـة – فـي إحـدى دور

المجانين، بمثابة فزاعة تدفعه إلى الموت والانتحـار. يقـول وديع في أوراقه التي تركها بعد الانتحار.

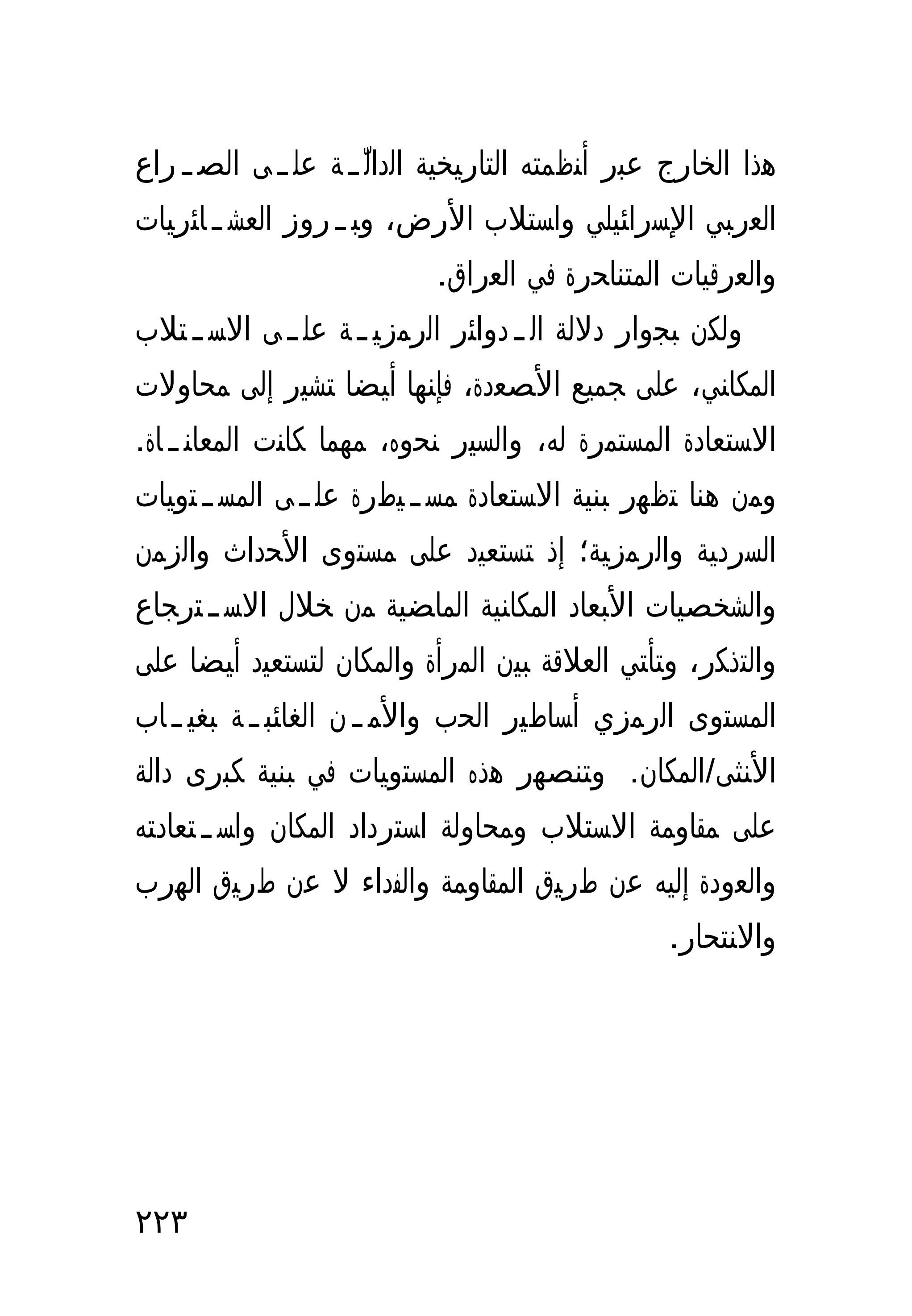
" تصوري شعوري يـوم
اكتشفت أن جدي مـات فـي
اسطنبول مجنونًا مات في دار
للمجانين. مات وهو مغلـول
اليدين، [..]، ألم يكـن لـي
الحق

فــي أن استرســل فــي
الشراب؟ ولكنني كنت سأفعل
ذلك حتى لو اكتشفت

أن جدي قد فتح في شبابه
جورجيا وداغستان... ترك لنا
مكتبــة مــن المخطوطــات
العربية والتركيـة القديمـة،
صـور المتحـف البريطـاني
بعضا منها، وحاول الكثيرون
شـــــراءها " (ص٢١٦)

وتُلقي بنا دوائر المكان ودلالته في نفس الصدد إلى الوطن العربي وإشكالية العلاقة بين المثقفين والسلطة، بل لم تكـن حركة الارتحال ذاتها، وخلق السفينة التي تعبر الإبحار نحو الغرب إلا لكي تعبر عن أزمة المثقف العربي فـي وطنـه، واستلابه حقوق المواطنة والحرية في التعبيـر والمشـاركة الفعالة في تكوين وعي سياسي يقوم على العدالة والمسـاواة. لقد أفصحت أصوات الرواية بتنوعاتها المكانية واختلافاتهـا في الوعي عن ذلك بوضوح.

وينقلنا الوطن العربي بدائرته الدلاليـة والمكانيـة إلـى العمق، حيث دائرتين مركزيتين للمكان، يقومـان بتأسـيس قضيتين مركزيتين، تلح الرواية في كثيـر مـن مقاطعهـا عليهما، هما فلسطين والعراق؛ ليجسدا معا جدلية متعارضـة تعبر عن هيئتين للصراع مع السلطة المكانية؛ سلطة الخارج المحتل، وسلطة الداخل العشائرية. وكأنه بسببٍ مـن ألـوان الاستلاب السابقة على صعيد جميع الدوائر المكانية المتداخلة انبثقت قضية فلسطين والعراق، بغية التشديد علـى الأبعـاد المرجعية – في فترة كتابة الرواية ١٩٦٩م – بما فيها مـن دلالة على التقاطع بين الرواية والخارج بواسطة إعادة إنتاج



هذا الخارج عبر أنظمته التاريخية الدالّة على الصراع العربي الإسرائيلي واستلاب الأرض، وبروز العشائريات والعرقيات المتناحرة في العراق.

ولكن بجوار دلالة الدوائر الرمزية على الاستلاب المكاني، على جميع الأصعدة، فإنها أيضا تشير إلى محاولات الاستعادة المستمرة له، والسير نحوه، مهما كانت المعاناة. ومن هنا تظهر بنية الاستعادة مسيطرة على المستويات السردية والرمزية؛ إذ تستعيد على مستوى الأحداث والزمن والشخصيات الأبعاد المكانية الماضية من خلال الاسترجاع والتذكر، وتأتي العلاقة بين المرأة والمكان لتستعيد أيضا على المستوى الرمزي أساطير الحب والأمن الغائبة بغياب الأنثى/المكان. وتنصهر هذه المستويات في بنية كبرى دالة على مقاومة الاستلاب ومحاولة استرداد المكان واستعادته والعودة إليه عن طريق المقاومة والفداء لا عن طريق الهرب والانتحار.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

جبرا إبراهيم جبرا: السفينة. الهيئة العامة لقصور الثقافة – مصر. سلسلة آفاق عربية. رقم ٥٠. فبراير/٢٠٠٢.

ثانيا: المراجع:

(أ) الكتب العربية والمترجمة:

- **ابن عربي** : **الطريق إلى ا** . جمـع وتـأليف: محمود محمد الغراب. مطبعة نضـر – دمشق. ط٢ – ١٩٧٦م.
- **أدموند فولر** : **موسوعة الأساطير، الميثولوجيـا اليونانية – الرومانية – الاسـكندنافية.** ترجمة: حنا عبـود. الأهـالي للطباعـة والنشـر والتوزيـع – سـورية. ط١. ١٩٩٧م.
- **أسماء شاهين** : **جماليات المكان في روايات جبـرا إبراهيم جبرا.** المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت. ط١ – ٢٠٠١م.
- **أمبرتو إيكو** : **التأويـل بـين السـيميائيات**

والتفكيكية. ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد. المركز الثقافي العربي – بيروت/ الدار البيضاء. ط١ – ٢٠٠٠م.

: **القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية**. ترجمة: أنطوان أبو زيد. المركز الثقافي العربي – بيروت. ط١ – ١٩٩٦م.

• **أوفيد** : **مسخ الكائنات**. ترجمة: د. ثروت عكاشة. مراجعة: د. مجدي وهبة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط٣ – ١٩٩٢م.

• **أوكتافيو باث** : **اللهب المزدوج**. ترجمة: المهدي اخريف. المجلس الأعلى للثقافة – مصر. ١٩٩٨م.

• **بوريس أوسبنسكي** : **شعرية التأليف، بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي**. ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي. المجلس الأعلى للثقافة – مصر. ١٩٩٩م.

• **تزفيتان تودوروف** : **باختين: المبدأ الحواري**. الهيئة العامة لقصور الثقافة – مصر. ١٩٩٦م.

• **جان صدقه** : **رموز وطقوس دراسات في الميثولوجيا القديمة**. رياض الريس للنشر – مصر. ط١ – ١٩٨٩م.

- **جلال الدين سعيد** : **فلسفة الجسد**. دار أمية – تـونس. ١٩٩٣ م.
- **جورج بوزنر وآخرون** : **معجم الحضارة المصرية القديمة**. ترجمة: أمين سـلامة. مراجعـة: سـيد توفيق. الهيئة المصرية العامة للكتـاب – مصر. ٢٠٠١م.
- **جوليا كريسطيفا** : **علم النص**. ترجمة: فريد الزاهي – دار توبقال – المغرب. ط١ – ١٩٩١م.
- **جيرالد برنس** : **قاموس السرديات**. ترجمة: السـيد إمــام. دار ميريــت. القــاهرة. ط١ – ٢٠٠٠م.
- **جوناثان كلر** : **الشعرية البنيوية**. ترجمة: السـيد إمــام. دار شــرقيات مصــر. ط١ – ٢٠٠٠م.
- **حسن بحراوي** : **بنية الشكل الروائـي (الفضـاء – الزمن – الشخصية)**. المركـز الثقـافي العربي – بيروت. ط١ – ١٩٩٠م.
- **د. حميد لحمداني** : **بنية النص السردي مـن منظـور النقد الأدبي**. المركز الثقافي العربـي – بيروت. ط٢ – ١٩٩٣م.
- **خوسيه ماريا بوثيلـو ايفانكوس** : **نظرية اللغة الأدبيـة**. ترجمـة: د. حامد أبو أحمد. دار غريـب – مصـر.

[بدون تاريخ].
- **د. ادزارد وآخرون** : **قاموس الآلهة والأساطير، في بلاد الرافـدين، فـي الحضـارة السـورية.** تعريب: محمد وحيد خياطة. دار الشرق العربي – سورية. ط٢ – ٢٠٠٠م.
- **دافيد لوبورتون** : **انتروبولوجيا الجسـد والحداثـة.** ترجمة: محمد عرب صاصيلا. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيـع – بيروت. ط١ – ١٩٩٣م.
- **روجر ألن** : **الرواية العربية، مقدمة تاريخيـة ونقديـة.** ترجمة: حصة منيف. المؤسسة العربية للدراسات والنشـر والتوزيـع – بيروت. ط١ – ١٩٨٦م.
- **رولان بارت** : **أســطوريات، أســاطير الحيــاة اليومية.** ترجمة: د. قاسم المقداد.
  : هسهسة اللغة. ترجمـة: د. منـذر عياشي. مركز الإنمـاء الحضـاري – حلب. ط١ – ١٩٩٩م.
- **سعيد بنكراد** : **النص السردي نحـو سـيميائيات للأيديولوجيا.** دار الأمان – الرباط. ط١ – ١٩٩٦م.
- **س. كريمر** : **إينانا ودموزي، طقـوس الجـنس**

المقدس عن السومريين. ترجمة: نهاد خياطة. دار علاء الدين – دمشق. ط٢ – ١٩٩٣م.

- **د. سيزا قاسم** : **القارئ والنص، العلامة والدلالة**. المجلس الأعلى للثقافة – مصر. ٢٠٠٢م.
- **شعيب حليفي** : **شعرية الرواية الفانتاستيكية**. المجلس الأعلى للثقافة – مصر. ١٩٩٧م.
- **شلوميت ريمون كنعان** : **التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة**. ترجمة: لحسن أحمامة. دار الثقافة – الدار البيضاء. ط١ – ١٩٩٥م.
- **د. صلاح فضل** : **بلاغة الخطاب وعلم النص**. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت. ١٩٩٢م.
- **د. عبد الملك مرتاض** : **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت. ١٩٩٨م.
- **د. عماد حاتم** : **أساطير اليونان**. دار المشرق العربي – بيروت. ط٢ – ١٩٩٤م.
- **د. علي الراعي** : **الرواية في الوطن العربي، نماذج مختارة**. دار المستقبل العربي – الصقر

للإبداع. قبرص. ط١ – ١٩٩١م.

- **غاستون باشلار** : **جماليات المكان**. ترجمـة: غالـب هلسا. المؤسسـة الجامعيـة للدراسـات والنشـر والتوزيـع – بيـروت. ط٥ – ٢٠٠٠م.
- **د. فاضل عبد الواحـد علي** : **عشتار ومأساة تمـوز**. الأهـالي للطباعة – سورية. ط١ - ١٩٩٩م.
- **فراس السواح** : **لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة**. دار عـلاء الـدين – دمشق – ط٧ – ٢٠٠٠م.
- **فلادمير بروب** : **مورفولوجيا الحكايـة الخرافيـة**. ترجمة وتقديم: أبو بكر أحمـد باقـادر، أحمد عبد الحميد نصر. النـادي الأدبـي الثقافي بجدة. ط١ – ١٩٨٩م.
- **فيليب سيرنج** : **الرموز فـي الفـن – الأديـان – الحياة**. ترجمة: عبد الهادي عبـاس. دار دمشق. ط١ – ١٩٩٢م.
- **د. مصطفى عبد الغني** : **الغيم والمطر، الرواية الفلسـطينية مـن النكبـة إلـى الانتفاضـة**. الهيئـة المصرية العامة للكتاب. ٢٠٠٣م.
- **ميخائيل باختين** : **شعرية دوستويفسكي**. ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي. مراجعة: د. حياة

شـــرارة. دار توبقـــال – المغـــرب، بالاشتراك مع دار الشؤون الثقافية العامة – العراق. ط١ – ١٩٨٦م.

- **ميشال بوتور** : **بحوث في الرواية الجديدة**. ترجمة: فريد أنطونيوس. منشورات عويـدات – بيروت/باريس. ط٣ – ١٩٨٦م.
- **والاس مارتن** : **نظريات السرد الحديثة**. ترجمـة: حياة جاسم محمد. المجلس الأعلى للثقافة – مصر. ١٩٩٨م.
- **وفيق غريزي** : **الجنس في أدب غادة السمان**. دار الطليعة – بيروت. ط١ – ١٩٩٤م.

(ب) المقالات والأبحاث:

- **أمبرتو إيكو** : **شعرية الأثر المفتوح**. ترجمة: عبد الرحمن بوعلي. مجلة نوافذ – عدد ٦ – شعبان ١٤٩٩هـ. ديسمبر ١٩٩٨م.
- **اميل بنفنيست** : **طبيعة الدليل اللسـاني**. ترجمـة: سعيد بنكراد. مجلـة العـرب والفكـر العالمي. العدد الخامس – شتاء ١٩٨٩م.
- **جـ.ب. غولدنستين** : **الفضاء الروائـي**. ضـمن كتـاب الفضاء الروائـي. لمجموعـة مـؤلفين. ترجمة: عبد الرحيم حزل. أفريقيا الشرق

– المغرب. ط١ – ٢٠٠٢م.

- **جيرار جنيت** : **الأدب والفضـاء**. ضـمن كتـاب "الفضاء الروائي".

  حدود السـرد. ترجمـة: بنعيسـى بوحمالة. ضمن كتاب طرائـق تحليـل السرد الأدبي – دراسـات. منشـورات اتحاد كتاب المغرب. ط١ – ١٩٩٢م.

- **ميشيل ريمون** : **التعبير عن الفضاء**. ضمن كتـاب (الفضاء الروائي).

- **هربرت س. غيرشمن** : **السريالية: الأسـطورة والواقـع**. ضمن كتاب الأسطورة والرمز. دراسات نقدية لخمسة عشر ناقداً. ترجمة: جبـرا إبراهيم جبرا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت. ط٢ – ١٩٨٠م.

- **هنري ميتران** : **المكان والمعنى. الفضاء الباريزي في قصة** Ferragus **لبلزاك**. ضـمن كتاب "الفضاء الروائي".

- **يوري إيزونزويغ** : **المكان المتخيـل والإيـديولوجيا. مقترحات نظرية.** تقديم وتعريـب: عبـد الجليل الأسدي. مجلة كتابات معاصرة - بيروت. المجلد الرابع. العـدد السـادس عشـر. تشـرين الثـاني/ كـانون أول

١٩٩٢م.

• **يوري لوتمان** : **مشكلة المكـان الفنـي**. ترجمـة وتقديم: سيزا قاسم. مجلة ألف. عدد ٦ – ١٩٨٦م.

(جـ) المراجع الأجنبية:

(١) **C. L. Streuss**: The Structal study of mythe. In: The Structuralists: From Marx to levi Strauss. Anchor Books. New York. ١٩٧٢.

(٢) **Ducrot and Todorov**: Encyclopedic Dictionary of the science of language. Translated by Catherine Porter. The John Hopkins University Press Baltimore & London. ١٩٧٩.

(٣) **Gerard Genette**: Narrtive Discourse, Aness in Method. Cornelel University press, New York. ١٩٨٠.

(٤) **Jack Myers and Michael Simms**: The Longman Dictionary of Poetic Terms. New York & London. ١٩٨٩.

(٥) **J. E. Cirolt**: A Dictionary of Symbols. Trans. Jack Sage. London & Hentey. ١٩٨٤.

(٦) **John Peck and Martin Coyle**: Literary terms and Criticism. London. ١٩٨٦.

(٧) **Joseph A. Kestner**: The Spatiality of the Novel. Wayne state university press. Detroit. ١٩٧٨.

(٨) **Kathleen Morner and Ralph Rausch**: Nic's Dictionary of literary terms. Nic publishing. ١٩٩٧.

(٩) **Michael Riffterre**: Text Production. Translated by Terese Lyons. Columbia university press. New York. ١٩٨٣.

(١٠) **Philppe Hamon**: What is a description?: in: French literary theory today. Edited by Tzvetan Todorov. Translated by R. Carter. Cambridge university press. ١٩٨٢.

(١١) **Roland Bartes**: The reality effect. In: French literary theory today. ١٩٨٢.

سيـرة ذاتيـة

الباحث : **محمد مصطفى علي حسانين**

العنوان : جمهورية مصر العربيـة – محافظـة الفيوم – مركز سنورس. شارع محمـود سامي البارودي. المتفرع من شارع أحمد شوقي.

الهاتف : ٠ ٨٤٩٢٢٦٨ ـ ٠٨٤٩٠٧٦١٦

تاريخ الميلاد : ١٩٧٣/١١/٢٠م.

المهنـــة : مدرس لغة عربية.

الليسانس : كلية دار العلوم

الماجستير : التشكيل الفني في شعر عبد الوهاب البياتي

- يعمل عضواً في نـادي الأدب (ناقـد)، بالهيئـة العامة لقصور الثقافة، إقليم القاهرة الكبرى لشمال الصعيد – فرع الفيوم.
- شارك في دراسة الأدب بالأقاليم بعدد من البحوث في عدد من مؤتمرات الهيئـة العامـة لقصـور الثقافة.

- مؤتمر الفيوم الأدبي ١٩٩٨م (تـداخل الأنـواع الأدبية)
- مؤتمر الفيوم الأدبي ٢٠٠١م (الأدب المصـري وتحديات العصر)
- مؤتمر البحيرة الأدبي ٢٠٠٢م (القعيد روائياً)

بالإضافة إلى البحوث التالية:

- الأذن الثالثة، مدخل إلى تفكيكية جاك دريدا (قيد النشر بمجلة فصول)
- الواقعة وسيناريو التلفيق والعجز، دراسـة فـي روايتي يحدث في مصر الآن والحرب في بـر مصر، ليوسف القعيد (منشـور ضـمن كتـاب تذكاري عن يوسف القعيد)
- الدائرة المحكمة وسيمياء البناء الشعري (مجلـة الكرمة)
- الانفتاح وتغيرات الوعي، دراسـة ثقافيـة فـي رواية قليل من الحب كثير من العنـف لفتحـي غانم.

له تحت الطبع:

- شعرية الشكل الفني، دراسة في شعر البياتي.
- دراسات روائية.